VOLUMEN 1



EL LENGUAJE DEL TANGO EN LA GUITARRA

HUGO ROMERO

segunda edición

incluye audio y video

estudiarmusica
GUIA DE LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LA ARGENTINA

El lenguaje del TANGO en la Guitarra

VOLUMEN 1

HUGO ROMERO

Hugo Romero
El lenguaje del Tango en la Guitarra. - 2ª ed.
Buenos Aires: Estudiarmusica.com.ar, 2011.
48p.; 21x29 cm.

ISBN: 978-987-05-9259-4

1. Manual de música. I. Romero, Hugo. II. Tango. III. Título.

CDD 781

Romero, Hugo. *El lenguaje del Tango en la Guitarra.* 2º edición, EstudiarMúsica, 2011.
Colección Patricia Nora Jabif

ISBN: 978-987-05-9259-4

Diseño: Gooroo
Editor a cargo: Alejo Hernández Puga

Producción de CD:

Audio:
Hugo Romero, guitarra en todos los tracks. En tracks 27 y 30, Patricia Andrade en voz y Hugo Romero en guitarra; en track 29 Hugo Romero en guitarra 1 y Juan Lorenzo en guitarra 2; en track 31, Hugo Romero en guitarra de referencia y el maestro Mauricio Marcelli en violín.

Grabado en estudio El Ombligo.

Video:
Asistentes de filmación y grabación de sonido: Guillermo Dodds y Nicolás Chudnovsky

Grabado en estudio La Famiglia.

Agradecimientos: a mis maestros y colegas que me marcaron, Ramón Jose Verdi, Hugo Luchelli Bonadeo, Osvaldo Avena, Ciro Pérez, Aníbal Arias, Rubén Chocho Ruiz, Cacho Tirao, a los músicos que intervienen en las grabaciones y a Javier Cohen.

estudiarmusica.com.ar
GUIA DE LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LA ARGENTINA

Hugo Luchelli Bonadeo y Nicolás Morone

ÍNDICE

TRACKS DE AUDIO

Track 1: Marcatto en 4
Track 2: Marcatto 1-3
Track 3: Marcatto 1-3 sin stacatto
Track 4: Marcatto 1-3 con glissado
Track 5: Marcatto 1-3 "yumbado"
Track 6: Pesante en 2
Track 7: Pesante en 4
Track 8: Síncopa dentro de compás
Track 9: Síncopa dentro de compás con doble apoyatura en bajos
Track 10: Síncopa anticipada con y sin glissado
Track 11: Síncopa y falsa síncopa sucesivas
Track 12: Síncopa anticipada sucesiva
Track 13: Falsa síncopa
Track 14: Polirritmias (marcatto y síncopas)
Track 15: Polirritmia 3-3-2
Track 16: Marcatto y Contratiempo ("umpa-umpa")
Track 17: Ritmo base de Milonga
Track 18: Ritmo base de Vals
Track 19: Arpegio simple
Track 20: Arpegio simple fraseado
Track 21: Arpegio doble nota
Track 22: Arpegio línea de bajos
Track 23: Arpegio de Milonga
Track 24: El rubatto: suelto (ritardando-accelerando // a tempo o accelerando - ritardando)
Track 25: El rubatto con base a tempo: diferentes llegadas entre compases
Track 26: Trabajo Práctico Nº 1 "Yira - Yira"
Track 27: Trabajo Práctico Nº 2 "De mi barrio"
Track 28: Trabajo Práctico N° 3 "La última curda" (c/ voz de referencia)
Track 29: Trabajo Práctico Nº 4 "En el pescante" (dúo de guitarras)
Track 30: Trabajo Práctico Nº 5 "Pedacito de cielo" (c/ voz de referencia)
Track 31: Trabajo Práctico Final Nº 6 "Malena"

TRACKS DE VIDEO

Track 1: Diferentes formas de toque
Track 2: Marcatto en 4
Track 3: Marcatto 1-3
Track 4: Marcatto 1-3 sin stacatto
Track 5: Marcatto 1-3 con glissado
Track 6: Marcatto 1-3 "yumbado"
Track 7: Pesante en 2
Track 8: Pesante en 4
Track 9: Síncopa dentro de compás
Track 10: Síncopa dentro de compás con doble apoyatura en bajos
Track 11: Síncopa anticipada con y sin glissado
Track 12: Síncopa anticipada sucesiva
Track 13: Síncopa sucesiva
Track 14: Falsa síncopa
Track 15: Falsa síncopa sucesiva
Track 16: Polirritmias (marcatto y síncopas)
Track 17: Polirritmia 3-3-2
Track 18: Marcatto y Contratiempo ("umpa-umpa")
Track 19: Ritmo base de Milonga y variantes
Track 20: Ritmo base de Vals y variantes

HUGO ROMERO

Guitarrista, arreglador, compositor.



Estudió guitarra con Ramón J. Verdi, Hugo Luchelli Bonadeo y tomó clínicas con Abel Carlevaro. Estudió Armonía con Manolo Juárez y Luis M. Corallini.

Integró bandas de escena del Teatro Colón. Formó con Alejandro del Prado, Cristina Ghione y Jorge Santiago el grupo vocal Saloma. Formó dúo con el bandoneonista Daniel Binelli por más de 10 años, con el que fue ternado para los premios A.C.E. 1997, grabó dos discos y participó de los festivales internacionales de Krefeld (Alemania), Melbourne (Australia), Nantes (Francia), en el Memorial de San Pablo (Brasil) en un tributo a Astor Piazzolla, y realizó siete giras por Suiza con el grupo Tango 7, integrado por importantes solistas de orquestas sinfónicas de Europa con el que grabó dos compactos.

Grabó como solista con la Camerata Bariloche el Concierto para Bandoneón, Guitarra y Orquesta de Cuerdas "Hommage a Liege"de Astor Piazzolla.

Participó como solista de los festivales Musicasiempre, Alternativa, Mar del Jazz, Guitarras del Mundo, y participó junto a Mauricio Marcelli en el Festival Internacional de Tango de Buenos Aires en 1998, 2001 y 2003.

Tocó, grabó, o tuvo alguna experiencia musical con Astor Piazzolla, Daniel Binelli, Rodolfo Mederos, Mauricio Marcelli, Néstor Marconi, Antonio Agri, José A. Trelles, Leopoldo Federico, J. J. Mossalini, Gustavo Fedel, Tango 7 (Suiza), Ciro Pérez, Osvaldo Avena, Aníbal Arias, Rubén Ruiz, Eladia Blázquez, Roberto Pansera, Ismael Spitalnik, Orlando Trípodi, José Carli, Amelita Baltar, Raúl Lavié, Héctor Negro, Horacio Ferrer, Pablo Zigler, Arturo Penón, Patricia Andrade, Silvana Gregori, Cacho Tejera, Emilio del Guercio, José Luis Perales, Bernardo Baraj, Luis Borda, Rubén Rada, Fats Fernandez, Cecilia Pastorino, Guillermo Zarba, Claudio Ceccoli, etcétera.

Realizó la dirección musical del disco "Murga, Vuelo Brujo" de Coco Romero, de "Homenaje a Orlando Trípodi" (editado por el sello Melopea) y "Nueve Tangos y un Candombe" de Mimi Kozlowski. En 1996 graba como solista su primer disco de música rioplatense, Siltango (Melopea), con la presencia de músicos invitados. Integra actualmente un dúo con Mauricio Marcelli, con el que grabó la placa discográfica "Motivos", y toca en su quinteto.

Viajó a Japón con las orquestas de Trípodi y Marcelli en 1995 y 1998.

Actividad docente: Enseña en forma particular desde hace 35 años. Está a cargo del área de Tango y es profesor de Guitarra y Ensamble de Tango en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, lugar donde trabaja desde hace 20 años. También dictó cursos en la Escuela de Música Contemporánea (Berklee Internacional Network), en el C. C. Rojas, la escuela del SADEM, el instituto MUSIKAS de Mar del Plata, en ciudades del interior del país y en Suiza y Australia.

4804 2839 hugoromero3@hotmail.com

www.duomarcelliromero.com

PRÓLOGO

El presente trabajo es el resultado de 28 años de enseñanza particular, también como docente de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (15 años), y por otro lado de mi experiencia de más de 20 años dentro del Tango, en contacto con los mejores y más diversos músicos del género. Con todos ellos tuve alguna experiencia musical o personal, ya sea en un escenario, grabación, reportaje o encuentro casual. De todos ellos aprendí algo más del Tango, alguna apreciación personal que ellos guardaban sobre este género.

Quiero destacar mi especial agradecimiento al maestro Rodolfo Mederos, que fue el que guió mis primeros pasos para la realización de este método, a partir de su material didáctico elaborado sobre los modelos rítmicos del Tango.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES ACERCA DEL MÉTODO

Un acompañamiento de tango es una síntesis de la combinación de un mapa rítmico-armónico sumado al uso de ciertos elementos típicos, que acompaña al cantante o a un instrumento. Este mapa rítmico-armónico es el ordenamiento o asignación de diversas células rítmicas de la armonía a cada sección, frase, semifrase o compás.

Si bien este método se centra principalmente en el desarrollo de técnicas de acompañamiento, constituye además una gran base de comprensión del tango para la interpretación solista, ya que en este último caso la guitarra funciona con los mismos elementos combinados.

A partir de lo dicho, quiero destacar que, a mi entender, la guitarra puede, como ocurre con el piano, funcionar como reducción de orquesta. Este concepto permite utilizar los elementos técnico-musicales generales para aplicarlos desde la guitarra, utilizándolos de manera prolija.

Por este motivo, cuando hacemos una "línea de bajos", debemos pensar en el contrabajo; cuando "cantamos una melodía", podemos hacerlo como un violín o bandoneón; cuando tocamos una base rítmica, podemos ser un piano o un bandoneón. Es decir que además de ser netamente guitarristas, podemos remitirnos permanentemente a los instrumentos de la orquesta, ampliando así el horizonte interpretativo.

Hay momentos en que somos exclusivamente guitarristas y mostramos la particularidad de nuestro instrumento, pero en otros momentos, y aún más si tocamos en grupo, debemos saber asemejarnos al resto. También hay que poner el temperamento tanguero, la "mugre" y el sentimiento, sin exagerar pero con la expresividad que el género requiere.

En síntesis, hay que tocar con el espíritu del guitarrero y la profundidad y sutileza del profesional o académico.

HUGO ROMERO
Julio 2002

GUÍA DE ESTUDIO SUGERIDA

Lección 1. Ejercitar técnicas de rasgueo: en diferentes direcciones y en stacatto. **Modelos rítmicos:** formas de marcatto, pesante en 2, pesante en 4 y síncopa dentro del compás. Con cadencias simples de acordes: I - V - I ó I - II - V - I.

Lección 2. Modelos rítmicos: agregar marcattos 1-3; síncopas con doble apoyatura y anticipada. **Elementos típicos:** diferentes formas de arpegios armónicos. Realizar el TP N° 1, 1ra parte.

Lección 3. Modelos rítmicos: completar con yumbado y otas formas de síncopas. **Elementos típicos:** doble apoyatura y 8va; apoyatura del dominante e inferior; intervalos por movimiento contrario V-I. Completar el TP N° 1.

Lección 4. TP Nº 1 b) Libre: a partir de transcribir el mapa rítmico-armónico de un tema cantado de una orquesta o grupo, completarlo con alguna opción personal y realizar el acompañamiento agregando elementos típicos. Transportar a una cuarta (para hombre o mujer).

Lección 5. Modelos rítmicos: polirritmias. **Fraseología:** diferentes variantes rítmicas de la melodía.

Lección 6. TP Nº 2.

Lección 7. TP Nº 2. Transporte y adaptación (posibles cambios de alturas o voces del recurso melódico y disposiciones o inversiones de los acordes).

Lección 8. Modelos rítmicos: milonga y vals. **Elementos típicos:** bordadura y mordente.

Lección 9. Modelos rítmicos: polirrítmia 3-3-2 y marcatto y contratiempo "umpa-umpa". **Elementos típicos:** intervalos por movimiento contrario I - V. Armonías de enlace.

Lección 10. Fraseología: toque legatto/stacatto. Forma rubatto. Introducciones y Cierres.

Lección 11. TP Nº 3.

Lección 12. TP Nº 3. Transporte.

Lección 13. TP Nº 4. Guitarra 2 (acompañamiento).

Lección 14. TP Nº 4. Guitarra 1 (melodía).

Lección 15. Elementos típicos: Intervalos paralelos.

Lección 16. Elementos típicos: Apoyaturas cromáticas.

Lección 17. TP sobre apoyaturas: sobre la armonía del tango "Sur", enlazar en forma libre o a gusto los difernetes acordes utilizando todo tipo de apoyaturas cromáticas (dobles, triples, cuádruples, repercusión, ascendentes o descendentes, hacia notas del acorde y/o bajos). *No es acompañamiento.*

Lección 18. TP Nº 5.

Lección 19. TP Nº 5. Transporte.

Lección 20. Trabajo Práctico Final: Acompañamiento e Introducciones

Lección 21. Trabajo Práctico Final: Fraseos de la melodía.

Lección 22. Trabajo Práctico Final: Arreglo para guitarra solista partiendo de la melodía armonizada.

MODELOS RÍTMICOS

Es el primer pilar del género. Se explican las diferentes formas de acompañamiento rítmico, básicas, y algunas otras variantes. Dado que hay muchas escuelas de guitarra popular, he buscado utilizar a la guitarra como el piano, como reducción de Orquesta. Propongo un toque intermedio entre el "clásico" y el "de púa", aunque el material puede también ser estudiado de ambas formas.

DIFERENTES FORMAS DE TOQUE

El rasgueo: en el tango se rasguea con el pulgar, cuando se toca *piano* (**P**), *mezzo piano* (**MP**) y *mezzo forte* (**MF**) y con índice o dedos para *mezzo piano*, *mezzo forte* (**MF**) y *forte* (**F**). El "ataque" puede ser mayor o menor según el volumen y percusión que se quiera dar a la armonía: si se lo produce tomando distancia de las cuerdas sonará más percutivo y será más difícil seleccionar las cuerdas y bajos, pero tendrá algo más de volumen, si se parte de "empujar hacia fuera" las cuerdas partiendo del apoyo de las mismas, el sonido será más limpio y preciso, dependiendo el volumen de la presión ejercida. El "apagado" o stacatto se produce silenciando las cuerdas con el canto de la mano después de haber tocado con el índice o pulgar.

Dado que el acorde rasgueado es algo propio de la guitarra, no debe arpegiárselo demasiado salvo como efecto, buscando asemejarlo más al piano y al bandoneón. El rasgueo es usado en todos los ritmos y puede combinárselo a veces con el plaqué.

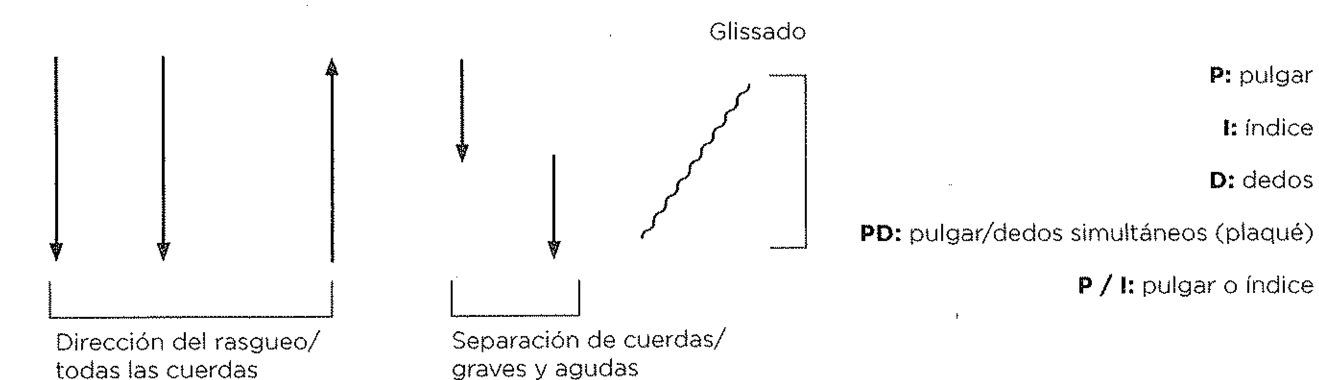
El plaqué: se toca con pulgar y dedos, simultáneos o alternados, lo que permite una correcta selección de bajos, notas del acorde y otorga un matiz diferente. Se lo usa menos en pesantes y síncopas y nunca en marcatto (salvo en algunos casos con guitarra eléctrica).

El glissado: Se puede realizar con un bajo, grupo de bajos o acorde completo; en negra (sobre marcatto),o en corchea (sobre síncopa). Se toca la o las cuerdas al aire y luego se realiza el arrastre largo en el caso del marcatto (2 o 3 tonos) y el corto en el caso de la síncopa (un tono y medio).

Cuando se glissa un acorde no se debe nunca partir de otra posición, sino de las cuerdas al aire.

Arpegios armónicos: dependiendo del tipo de arpegio, pueden ser considerados como modelos rítmicos o también como elementos típicos.

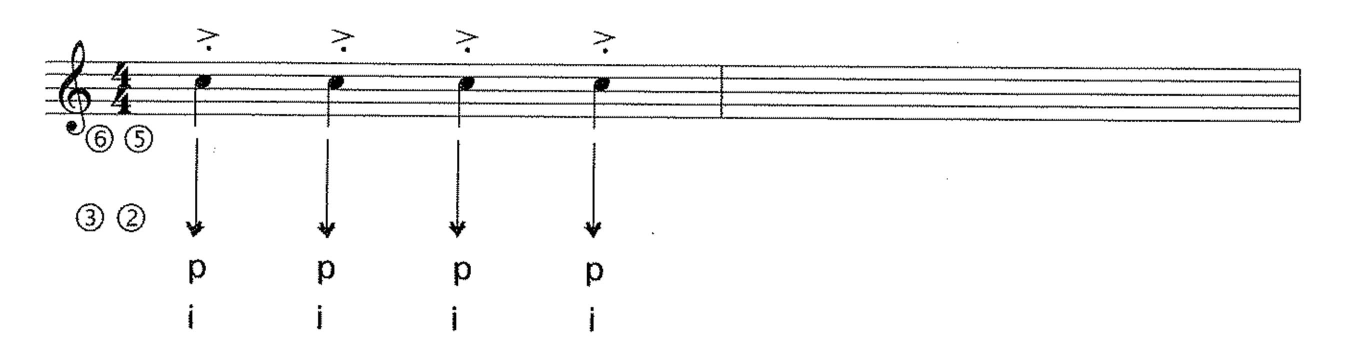
SÍMBOLOS USADOS



Nota: sugiero ejercitar primero cada modelo rítmico en forma aislada y con acordes simples y, una vez automatizados los mismos, ir a los Trabajos Prácticos específicos.

MARCATTO EN 4

Igual acento y staccatto/staccattisimo en cada tiempo. Se toca solamente rasgueado a excepción de la guitarra eléctrica.



MARCATTO 1-3

El acento recae sobre el 1er y el 3er tiempo, se tocan staccatto los cuatro tiempos o en 2do y 4to tiempo según el caso. Hay diferenciación tímbrica de graves y agudos. La diferencia entre el fuerte del 1ro y 3ero y el débil del 2do y 4to tiempo varía según la época y estilo.

Con stacatto:

p i p i
i i i i

Sin stacatto:

⑥ ⑤
①
p i p i
i i i i

Yumbado:

Es el estilo Pugliese, con glissado sobre los bajos (como cluster) en 2do y 4to tiempos y la armonía bién acentuada en el 1er y 3er tiempos.

⑤
①
p / i i i

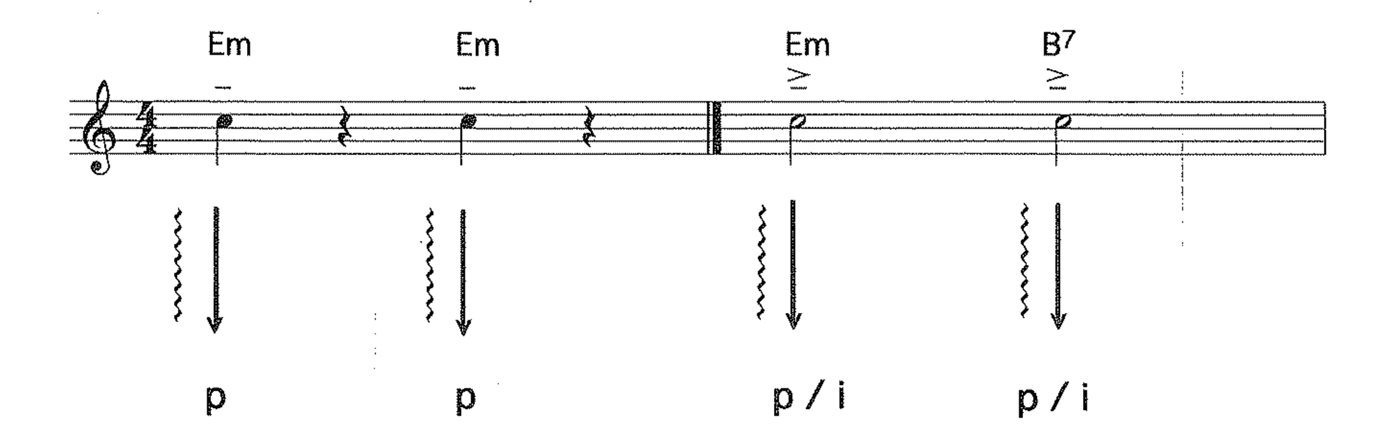
Con glissado:

Bajo

p / i i p / i

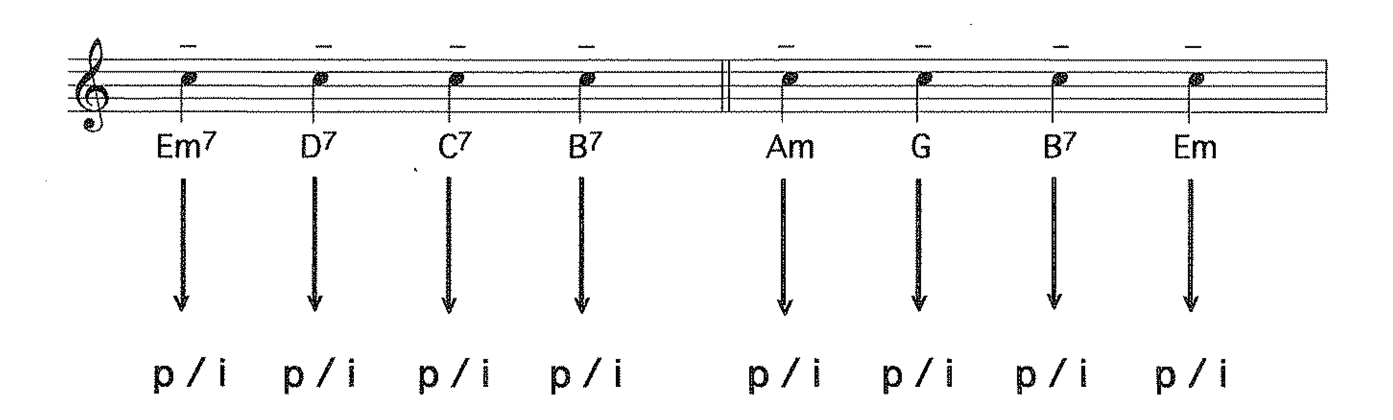
PESANTE EN 2

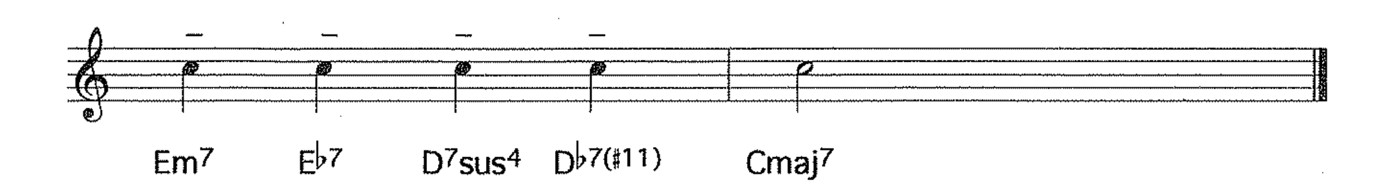
Se puede presentar de dos formas: acompañando un solo, en segundo plano, con carácter calmo; o en el comienzo del tema, como blancas, con carácter más fuerte.



PESANTE EN 4

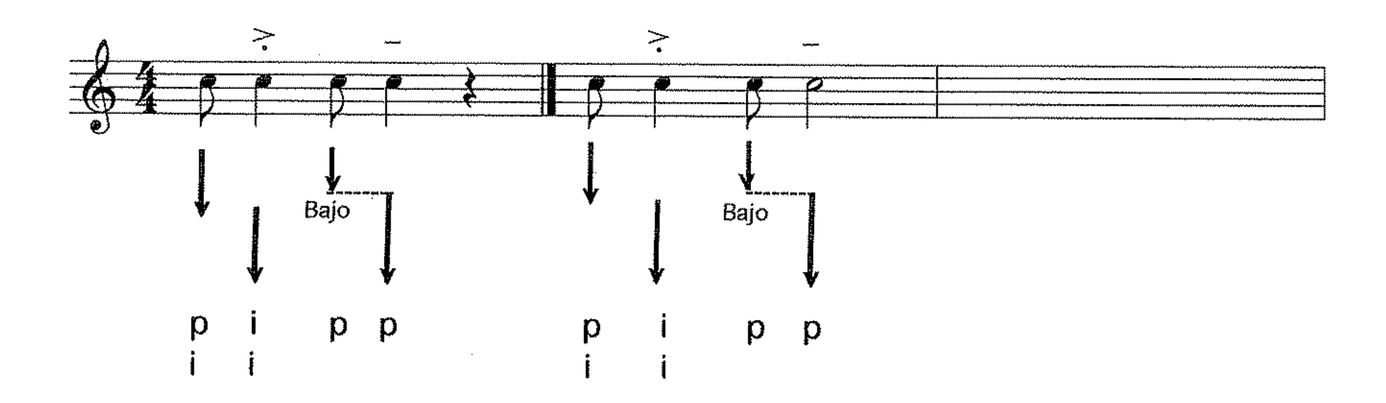
En el pesante en 4, cada tiempo es un acorde diferente, o también puede presentarse como acorde e inversión. Se usa en los finales de frase como cadencia y suele atrasar el tempo.

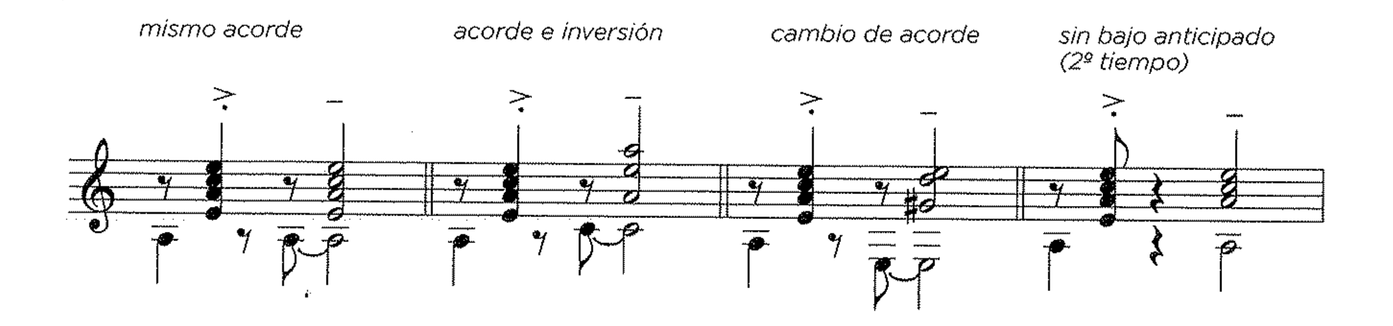




SÍNCOPA DENTRO DEL COMPÁS

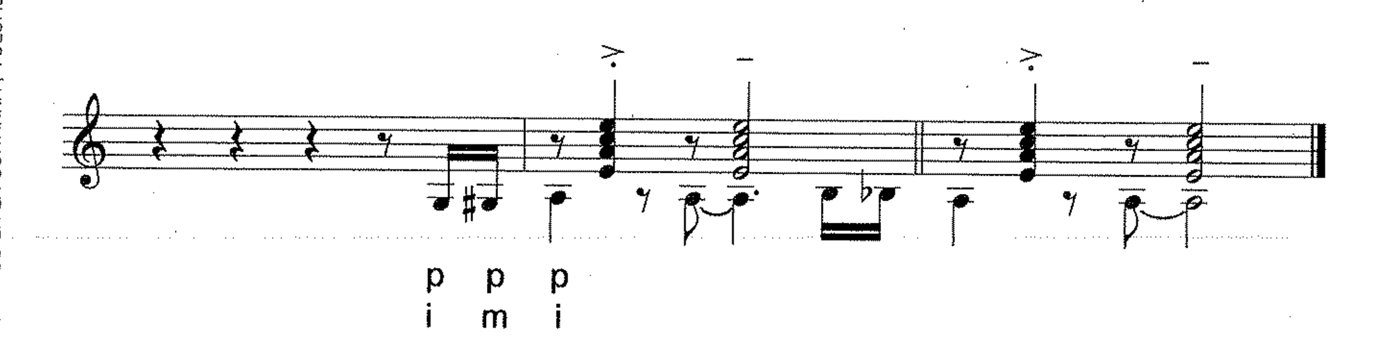
La primera corchea suele ser "grupo de bajos" o en menor proporción un solo bajo. Si bien la síncopa se toca con rasgueo, también puede tocarse plaqué cuando la intensidad sea más suave.





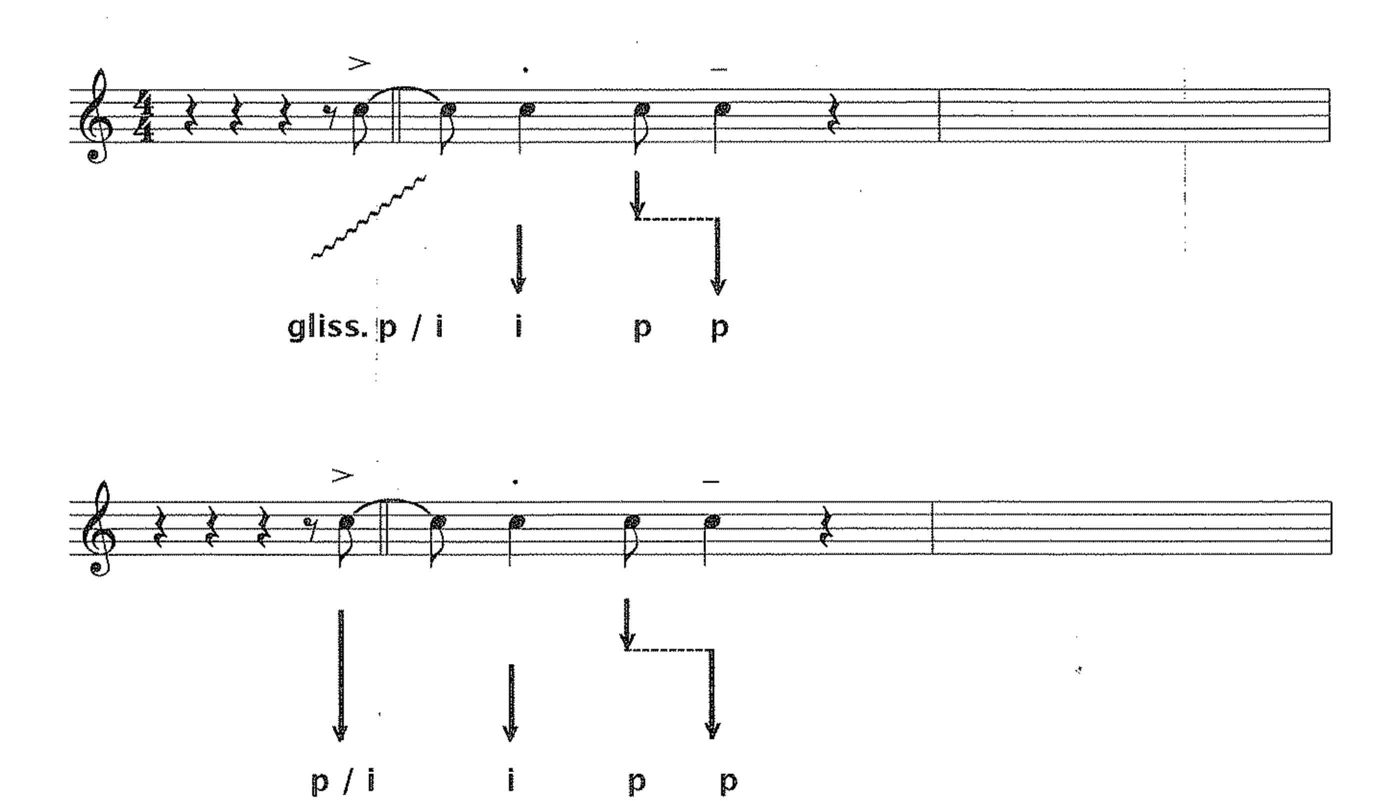
CON DOBLE APOYATURA CROMÁTICA, INFERIOR O SUPERIOR, EN LOS BAJOS

Se sugiere tocar las notas "sueltas", sin glissado ni arrastre, usando el pulgar si el tempo es lento e índice-medio si es rápido. El acorde puede ser tocado rasgueado o también plaqué.



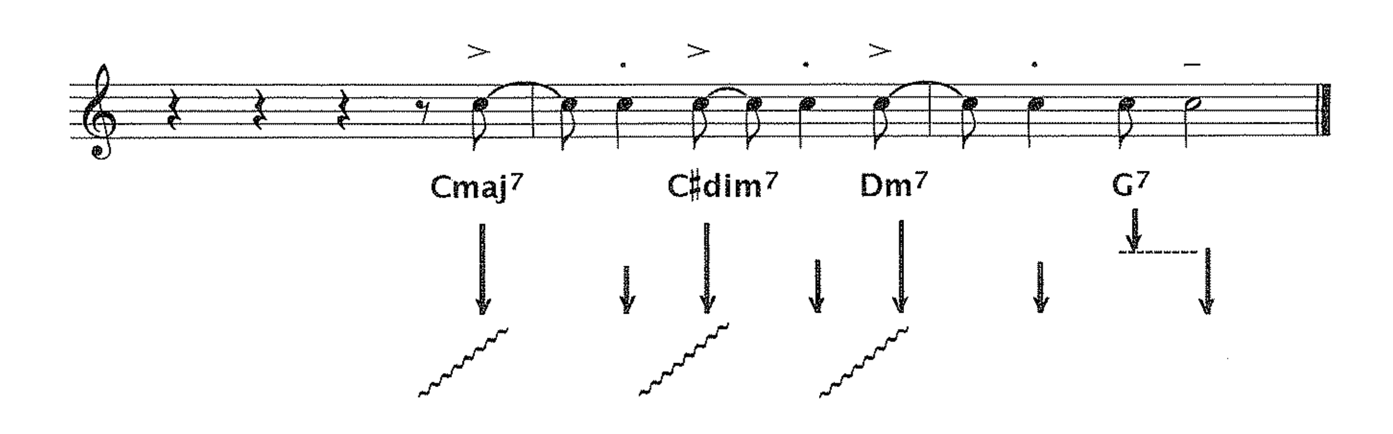
SÍNCOPA ANTICIPADA

Se toca con o sin glissado. El glissado no parte de una posición anterior, sino de las cuerdas al aire, arrancando con la mano izquierda desde un tono y medio atras y golpeando con la mano derecha casi todas las cuerdas de graves hacia agudos, asemejandose a un "cluster".



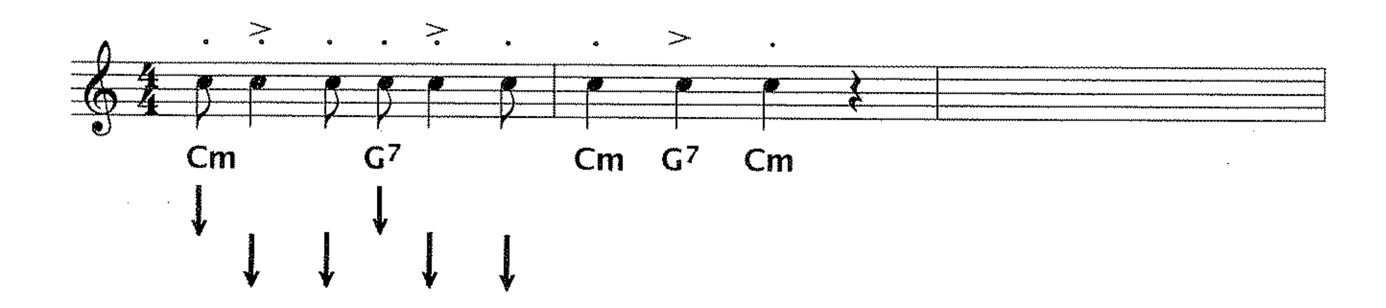
SÍNCOPA ANTICIPADA SUCESIVA

Se puede tocar con o sin glissado. Siempre implica cambio de acordes y no debe extenderse más de dos compases.



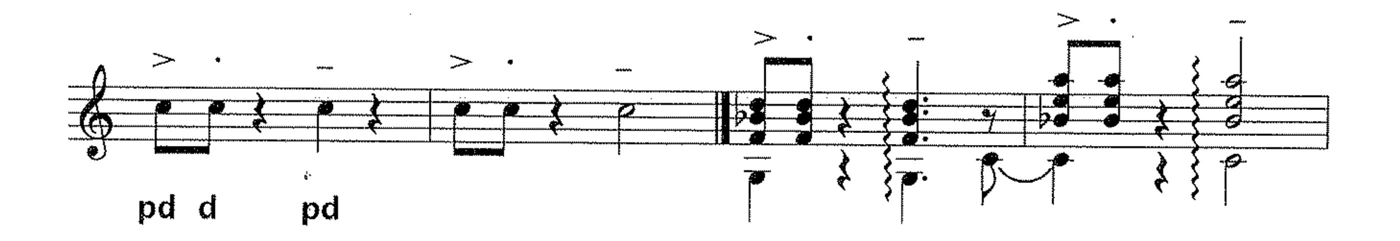
SÍNCOPA SUCESIVA

Se usan siempre acordes distintos y se busca retener un poco el tempo.



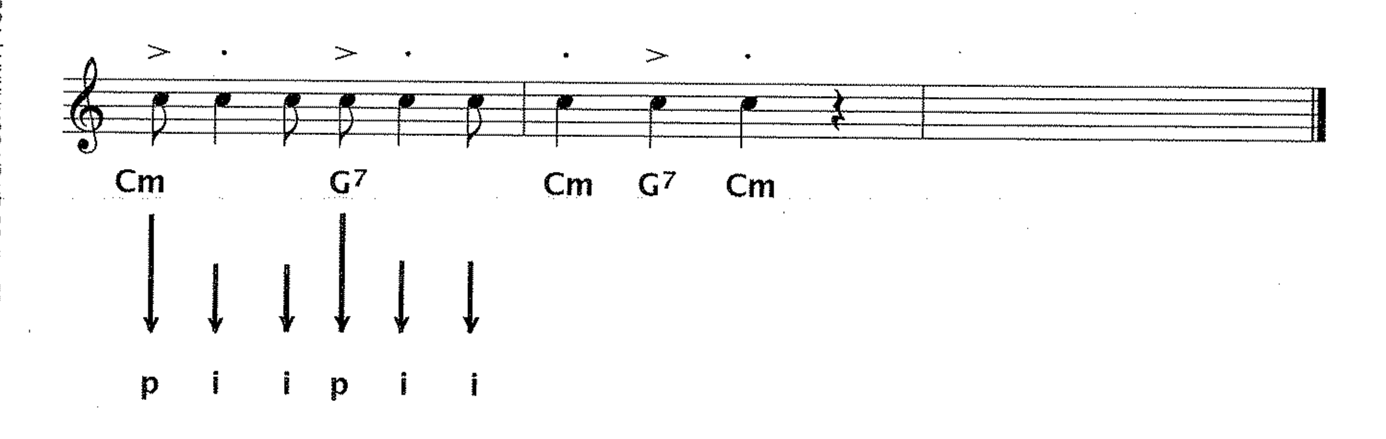
FALSA SÍNCOPA

Recibe este nombre ya que se acentúa el tiempo fuerte, por lo que no sería una síncopa. Se toca plaqué y es una forma rítmica más moderna y en general de carácter calmo. También se la puede tocar "abriendo" más las corcheas, como si rebotara el acorde.



FALSA SÍNCOPA SUCESIVA

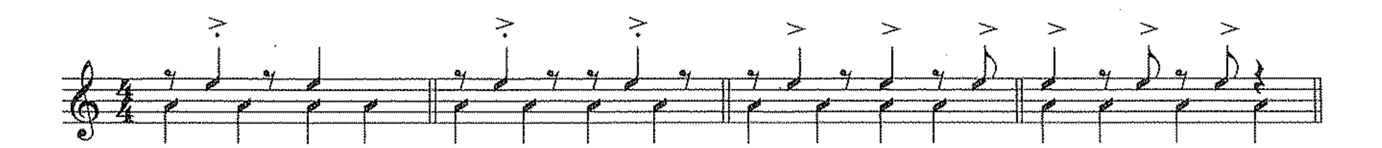
Tiene las mismas características que la síncopa sucesiva pero se acentúa en tiempo fuerte y se toca rasgueado.



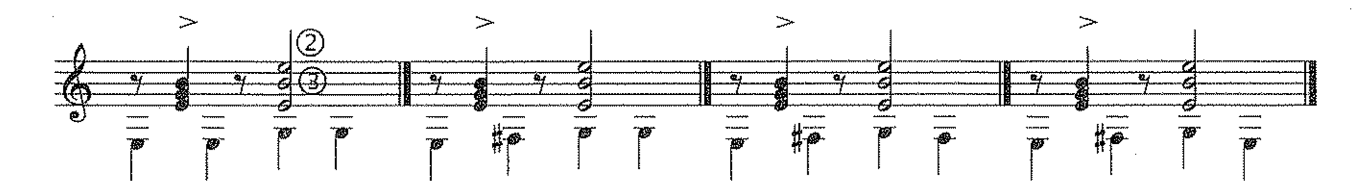
POLIRRITMIAS

Son las diferentes combinaciones de síncopas con el marcatto en el bajo.

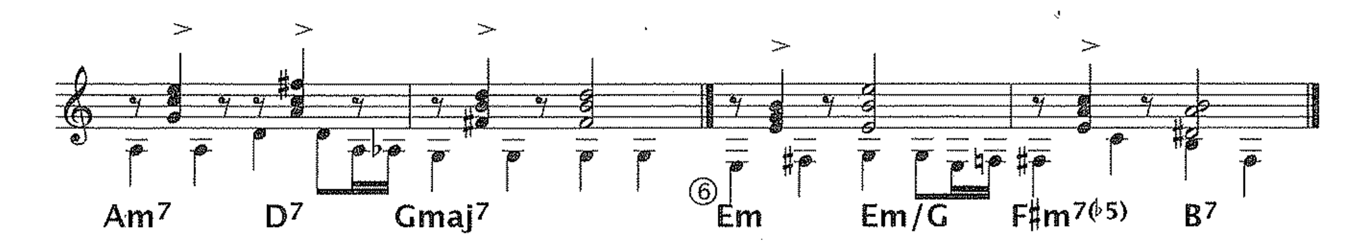
Rítmicas diversas:

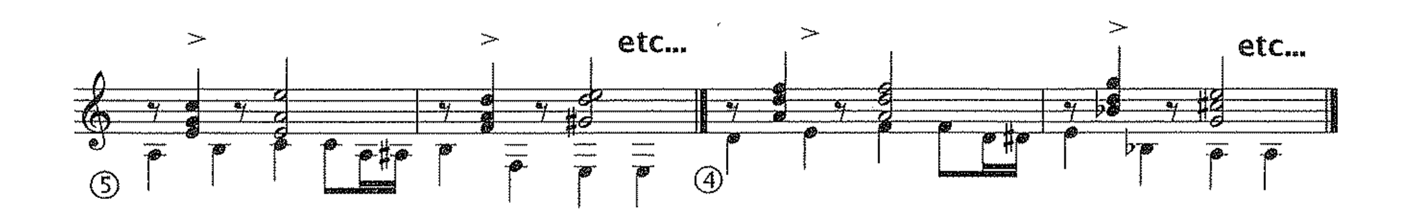


Acorde e inversión con diferentes lineas de bajo:



Variantes diversas:





Como ejercitación, y a fin de dominar los patrones en las 12 tonalidades, propongo transportar los ejemplos usando la cejilla (o no, según el caso) sobre las tónicas en 6ta, 5ta y 4ta cuerdas. Se sugiere simplificar un poco las líneas de bajo. Otra ejercitación sugerida es usando la cadena de dominantes o "círculo de quintas".

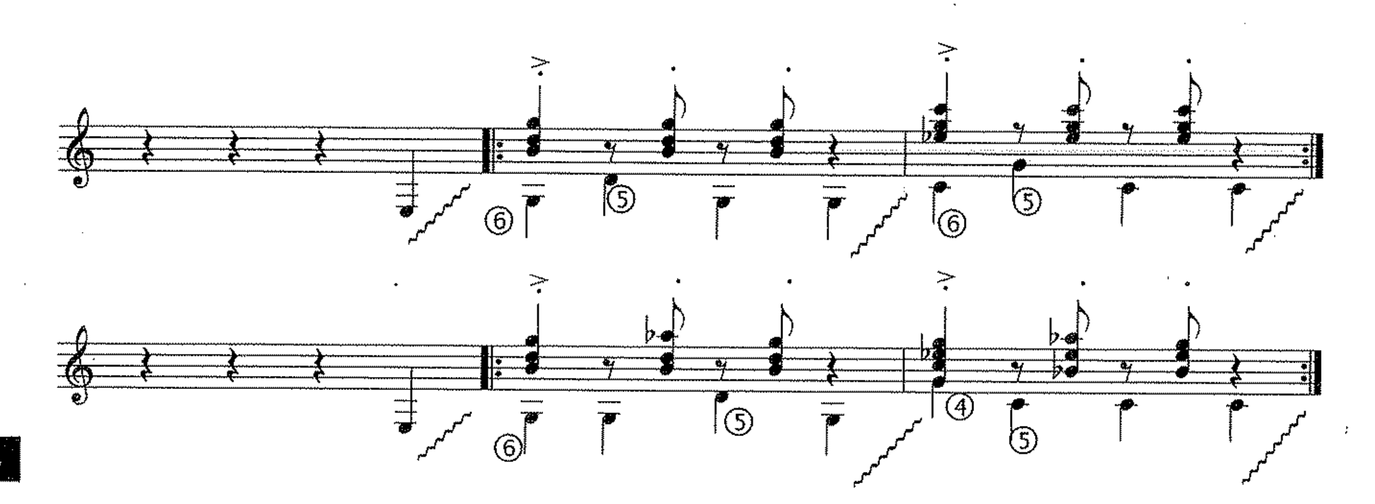
FÓRMULA 3-3-2

Se la puede considerar como 4/4 con acentos desplazados, o como un 8/8. Está claramente presente en el estilo Piazzolla. También se la puede combinar con el marcatto.

Ligado *Suelto*

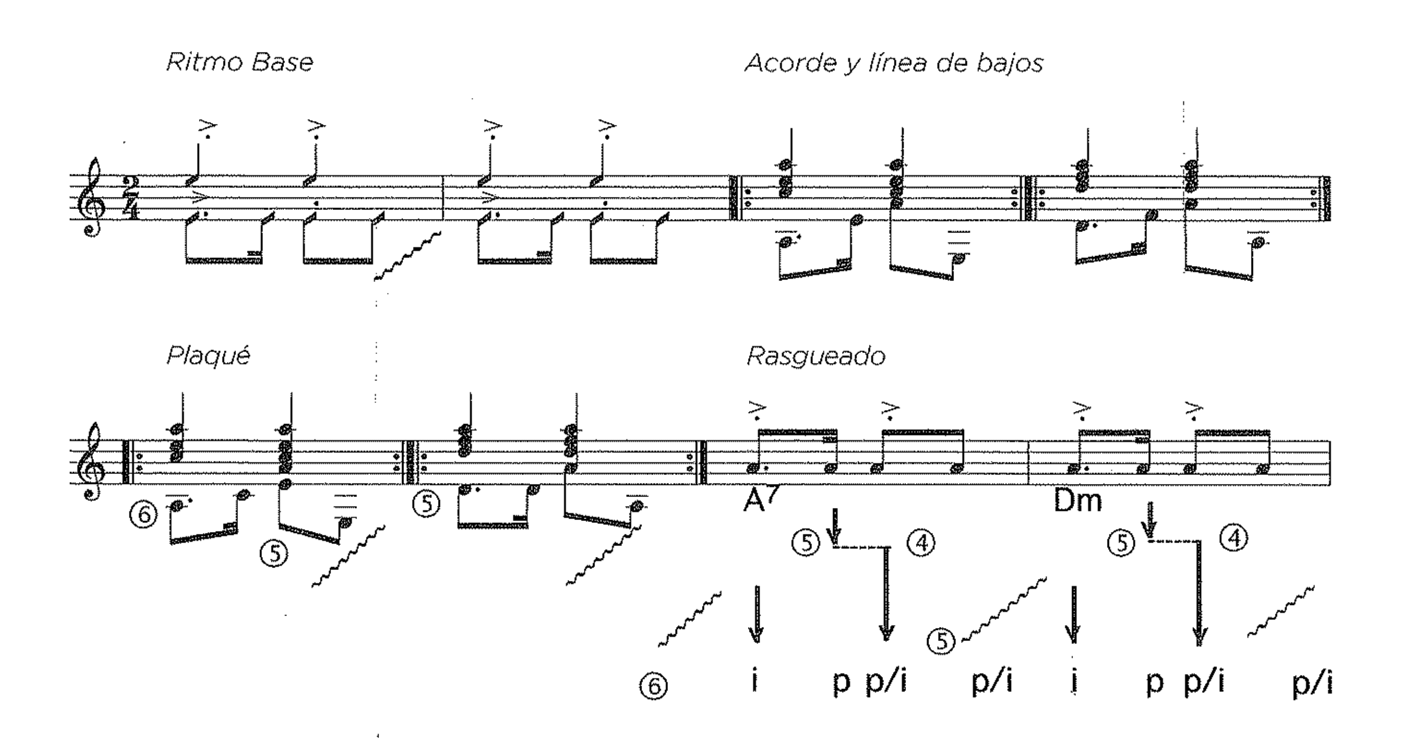
MARCATTO Y CONTRATIEMPO

Esta polirritmia tiene su origen en el guitarrista Ubaldo de Lío y se denomina "umpa-umpa". Se debe usar el toque plaqué y picado para darle más swing.



LA MILONGA

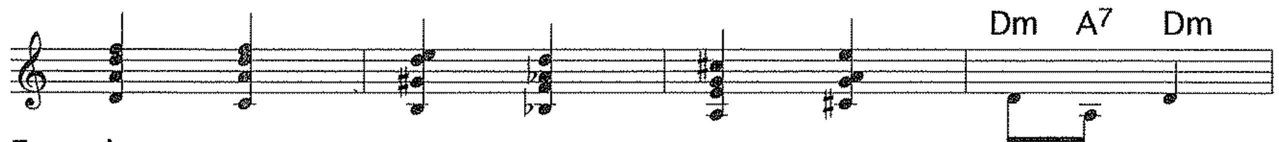
Se considera al ritmo de milonga como si un instrumento tocara los acordes en negras y otro la línea de bajos. Ambos pueden ser sintetizados en un plaqué, o en un rasgueado con glissado del primer bajo. La línea de bajos puede ser diversa.



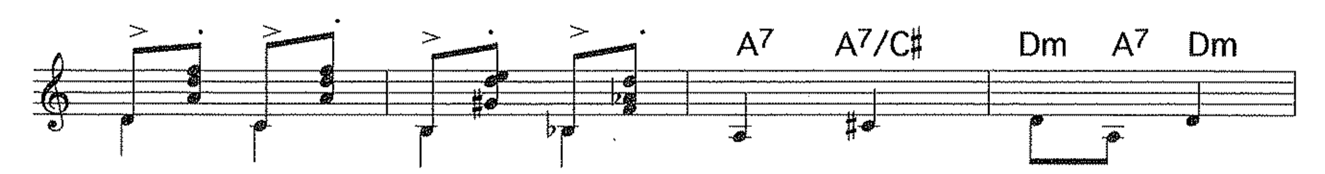
VARIANTES DE MILONGA



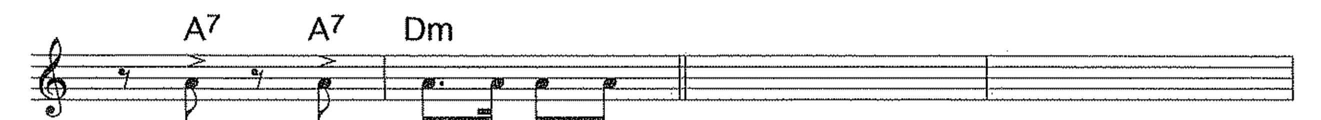
En negras:



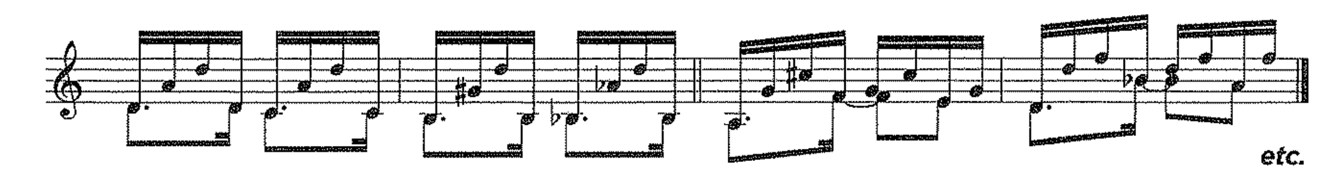
En corcheas:



En contratiempo:



En semicorcheas:



etc.

EL VALS

Una característica fundamental del vals es que, en el 3/4, también se acentúa el segundo tiempo. Se puede tocar plaqué o rasgueado, con un bajo o grupo de bajos.



ELEMENTOS TÍPICOS

Son elementos técnico-musicales que están presentes en toda música y que se usan de manera particular en nuestro tango.

Cada elemento típico explicado en este capítulo está acompañado de un ejemplo que debe ser tocado aislado o en un contexto breve. Luego podrá ser incorporado como un "patrón transportable" asociado a posiciones con bajos en 6ta, 5ta y 4ta cuerdas. En ultima instancia, deberá ser aplicado en el contexto musical de los Trabajos Prácticos.

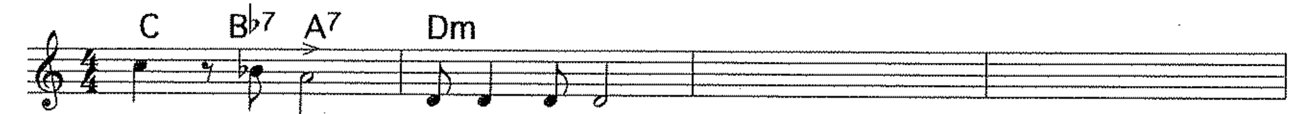
No existen reglas fijas o mecánicas de cómo y cuándo utilizar dichos elementos; no obstante, hay aspectos de estética musical y de usos y costumbres de los intérpretes y arregladores que nos muestran distintas posibilidades. Por esto, aconsejo que el alumno, además de probar por su cuenta, escuche a las orquestas e intérpretes diversos del género y vaya asociando y separando lo que es modelo rítmico de los elementos típicos.

Los elementos que estudiaremos son: *doble apoyatura (cromática y octava), bordadura y mordente, apoyatura del dominante y doble apoyatura armónica inferior; intervalos paralelos y por movimiento contrario, arpegios armónicos, armonías de enlace tónica-tónica y apoyaturas cromáticas melódicas.*

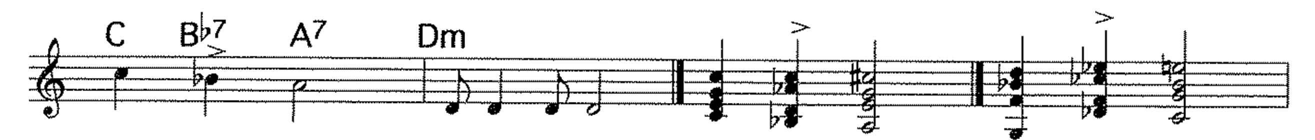
APOYATURA DEL DOMINANTE

Es un acorde de dominante ubicado a distancia de un semitono superior a un dominante principal o secundario, o también puede ser considerado como un dominante sustituto (sin embargo, se acerca más a una apoyatura armónica). Los acordes se enlazan en paralelo, a excepción del acorde 7/9 cuyas voces extremas, para evitar la sonoridad típica del blues, resuelven por movimiento contrario.

1. De paso:

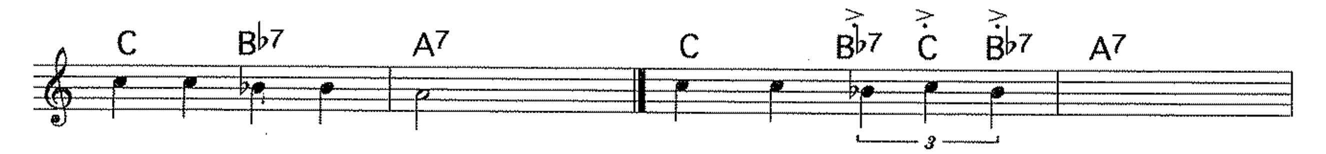


2. Sobre tiempo anterior:



Hasta aquí se puede agregar la apoyatura del dominante sin verificar la melodía; en la mayoría de los casos se tolera aunque hubiera alguna nota de la melodía que no fuera coincidente.

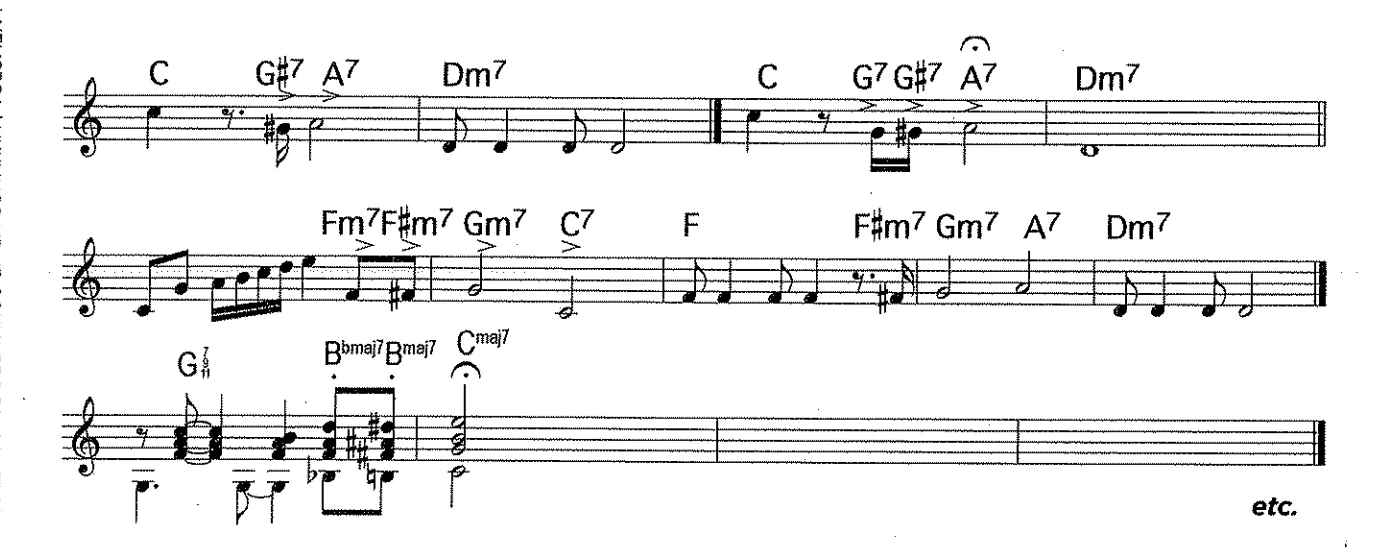
3. Como grado: es necesario verificar con la melodía.



Variante con tresillo y leve ritardando

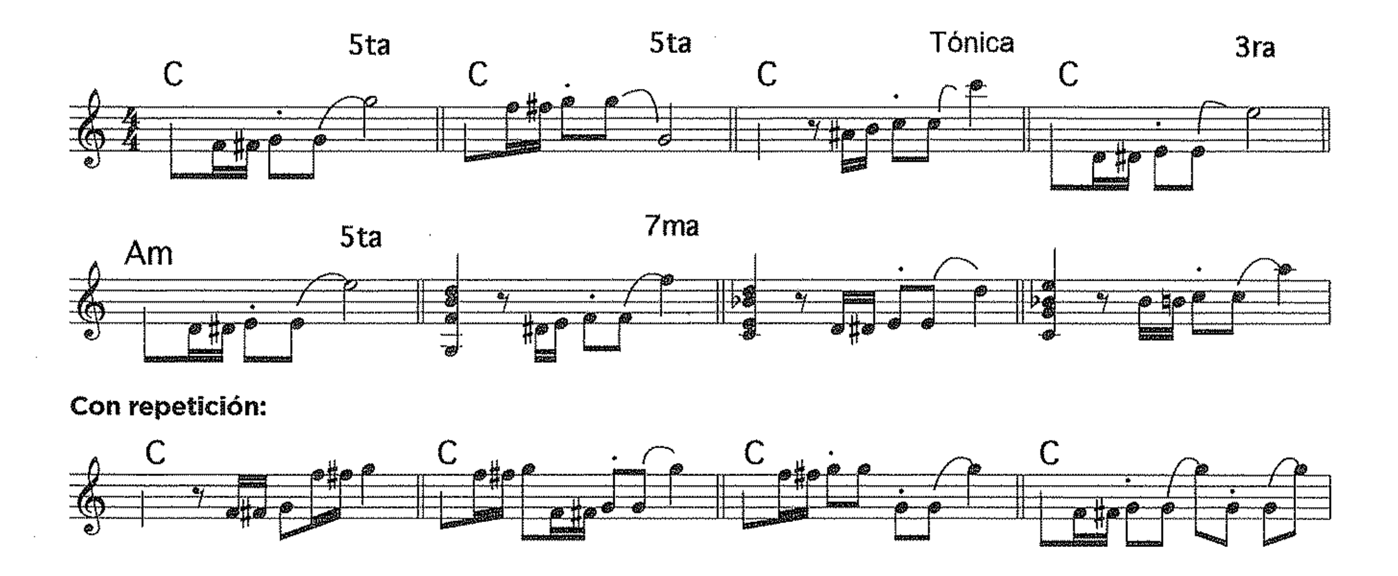
APOYATURA Y DOBLE APOYATURA INFERIOR

En general se usan cuando se llega a una blanca o a un calderón. Son de carácter enérgico y se retardan un poco. Se abordan con acordes diversos.



DOBLE APOYATURA (CROMÁTICA Y OCTAVA)

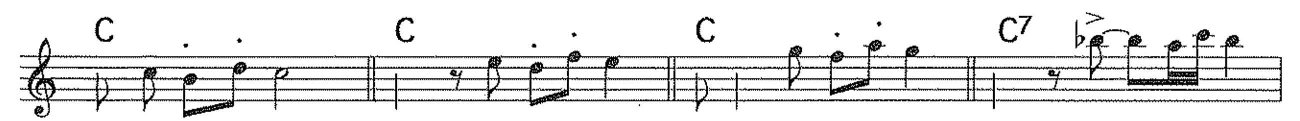
Se toca preferentemente sobre acordes mayores, menores y mayores con séptima, pero se puede extender hacia otros tipos de acordes. Se abordan la 5ta, tónica, 3ra y 7ma en forma más frecuente. Por extensión, pueden abordarse otros intervalos y además cambiar de 8va. Puede tocarse el acorde rasgueado o plaqué.

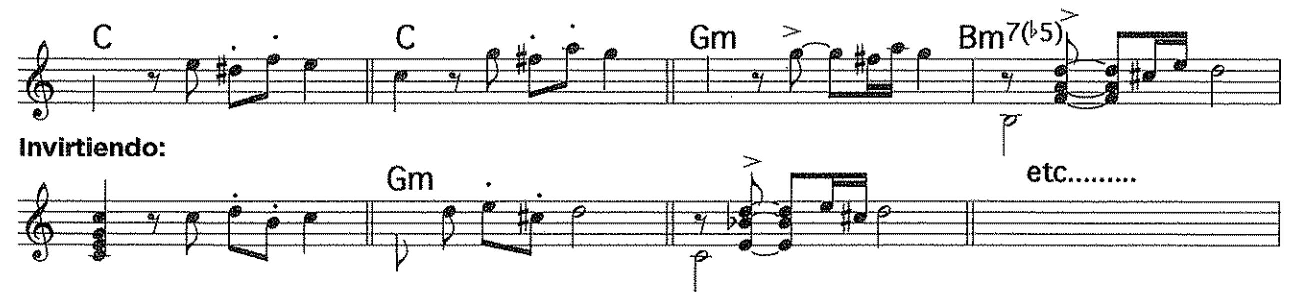


BORDADURA DOBLE

El uso de la bordadura es tolerada por cualquier tipo de acorde y sobre todas sus notas, si bien hay que ser cuidadoso en los intervalos que exceden a la 8va. Los ejemplos muestran las diferentes variantes rítmicas. No es necesario mantener la posición del acorde.







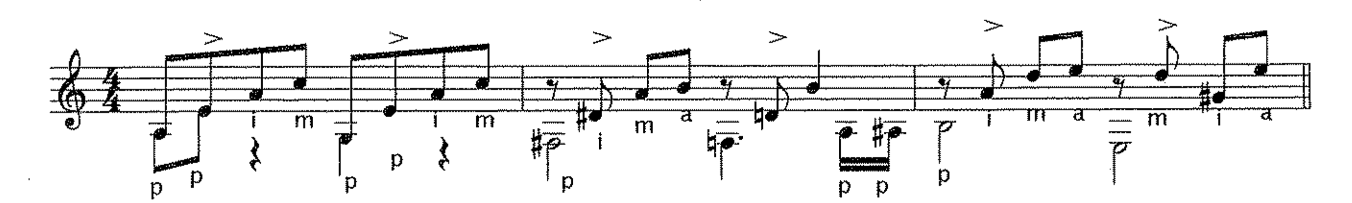
Con mordente:



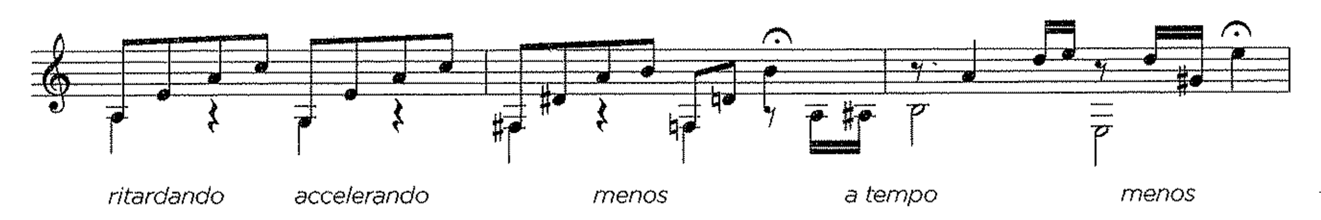
ARPEGIOS ARMÓNICOS

Evitar la sonoridad de balada o bolero; para ello, es importante comprender qué características tienen los arpegios de tango. Son cinco las formas más usuales: las cuatro primeras en ambos modos y la última sólo en modo menor.

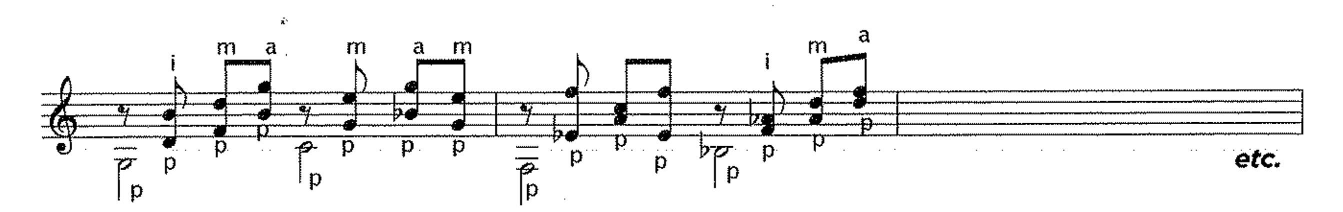
Arpegio simple: doble pulgar, acento en segunda corchea, apoyaturas cromáticas, arpegio roto.



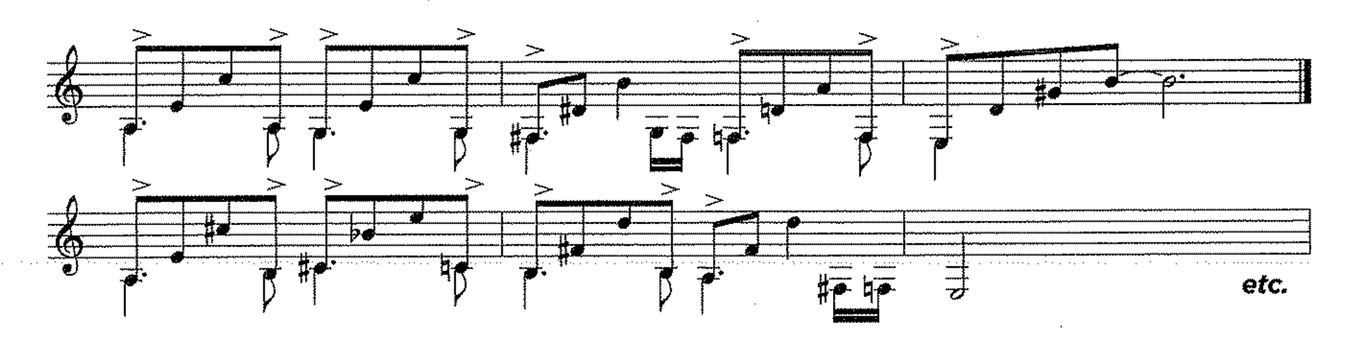
Arpegio simple fraseado: se modifican las rítmicas del arpegio y por sobre todo se evita la rigidez en el tempo por medio del ritardando y accelerando permanente, el calderón y otros.



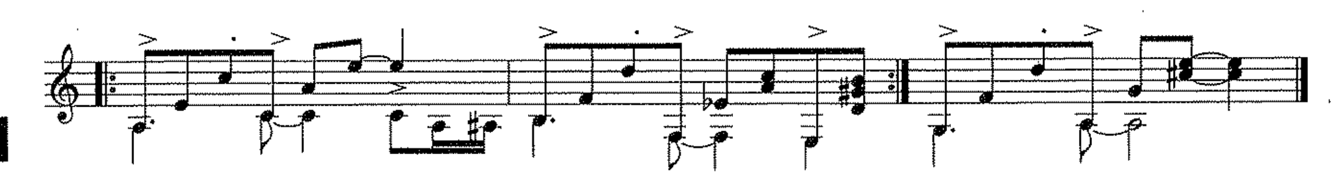
Arpegio doble nota: da la sensación de dos guitarras. Se tocan cuerdas sucesivas o alternadas combinando pulgar para las graves con indice-medio y anular para las agudas.



Línea de bajos: acorde e inversión, acorde y cambio de acorde, lineas de bajo con repetición o nota de paso, o nota de acordes más abiertos (evitar las terceras), apoyaturas cromáticas, acentos.



Arpegio Milonga: similar al anterior, pero la línea de bajos es en 3-3-2 y sólo se toca en modo menor.

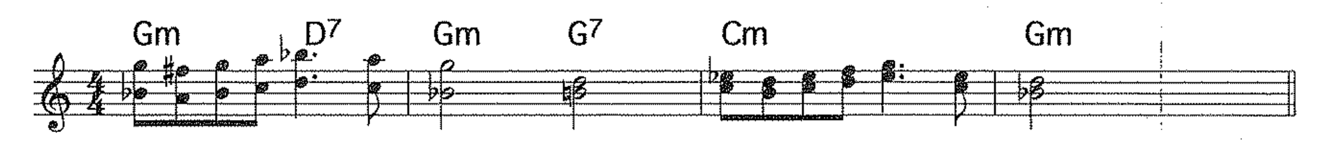


INTERVALOS PARALELOS

Se usan sobre escalas de intervalos según la tonalidad mayor o diferentes menores. Los más usados son las 3ras, 6tas (3ras invertidas), 8vas, 10as, y como sonoridades especiales se usan las 4tas de Grela y las 2das de efecto.

a) Sobre melodías:

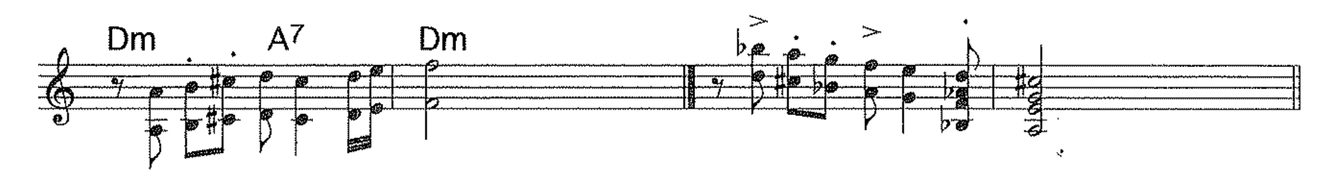
Fragmento de "La Cumparsita" (M. Rodriguez)



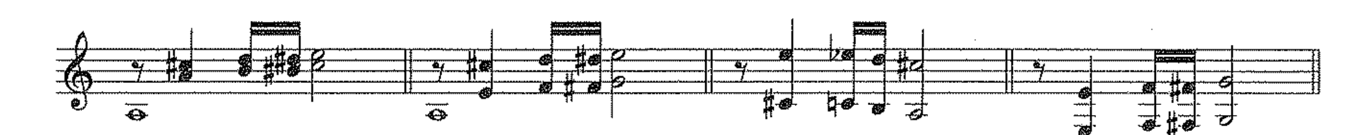
Fragmento de "Amurado" (Laurenz/De Gradis)



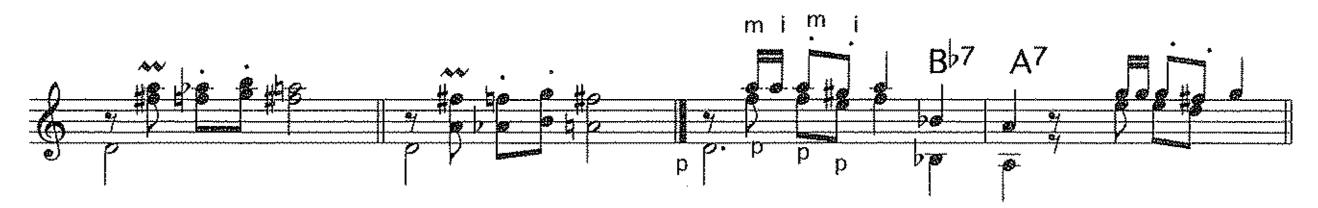
b) Sobre escala:



c) Sobre doble apoyaturas cromáticas (ascendentes o descendentes):

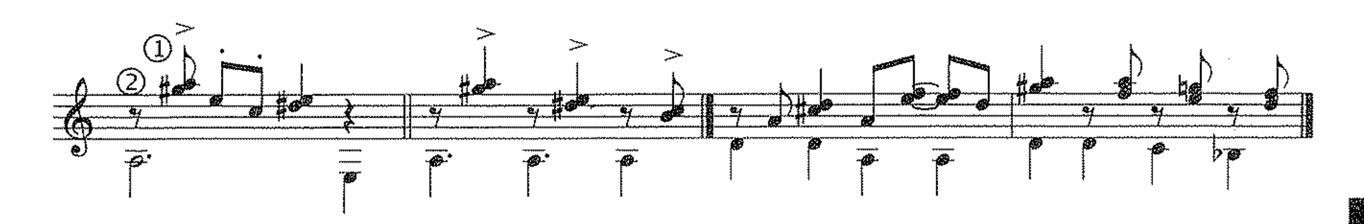


d) Sobre adornos (preferentemente 3ras y 6tas):



e) Segundas menores de efecto: preferentemente en síncopa, con o sin glissado. En acorde menor, sobre 3ra y 5ta, y en acorde mayor sobre la tónica, 5ta y 7m. Se las podría definir como un efecto rítmico y "compadrito".

Fragmento de "Disonante" (J. Plaza)

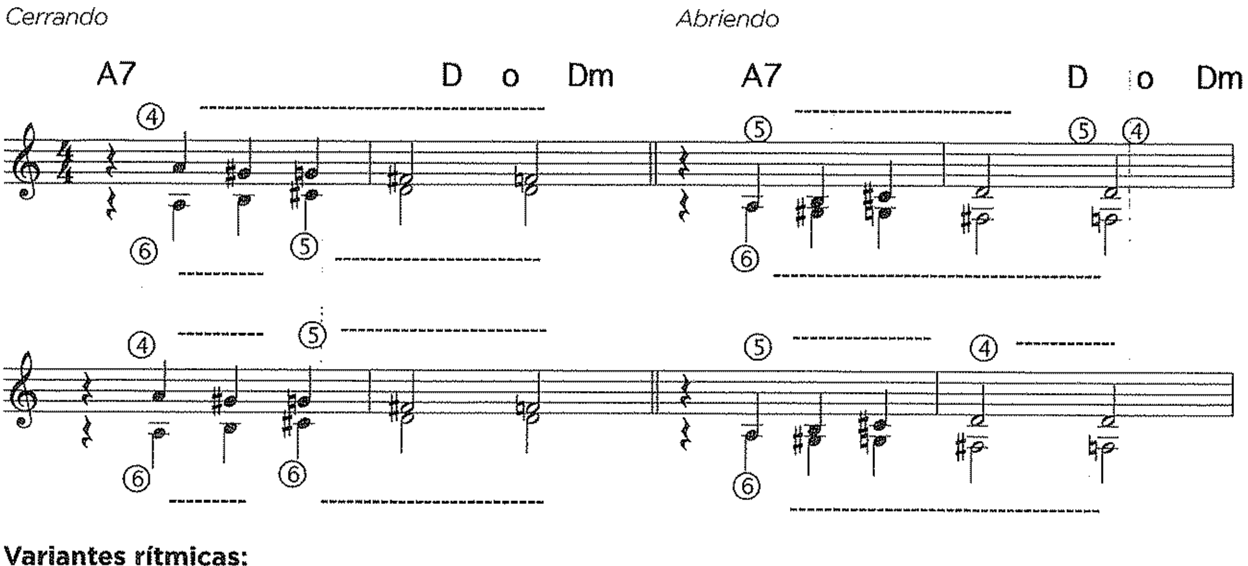


f) Las 4tas de Grela: llamadas así en homenaje a Roberto Grela, uno de los más importantes guitarristas del género. Se tocan en una escala pentatónica sobre un acorde mayor. Si lo vemos como un arpegio, corresponde a un Maj7 con 6ta y 9na agregadas. Su uso no es frecuente en otro tipo de acordes.

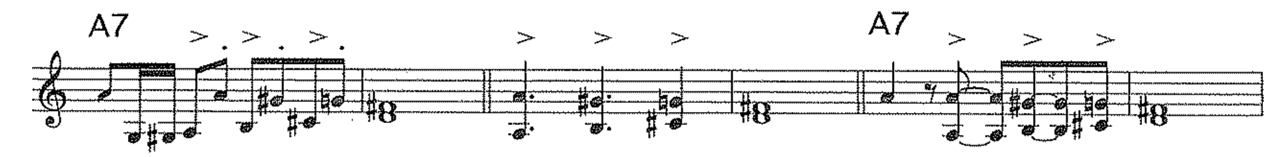


INTERVALOS POR MOVIMIENTO CONTRARIO

a) Resolución de dominante a tónica: se comienza en la fundamental del quinto grado con séptima o dominante secundario. El primer tiempo suele ser el acorde dominante, pero también puede ser otro según la armonía.

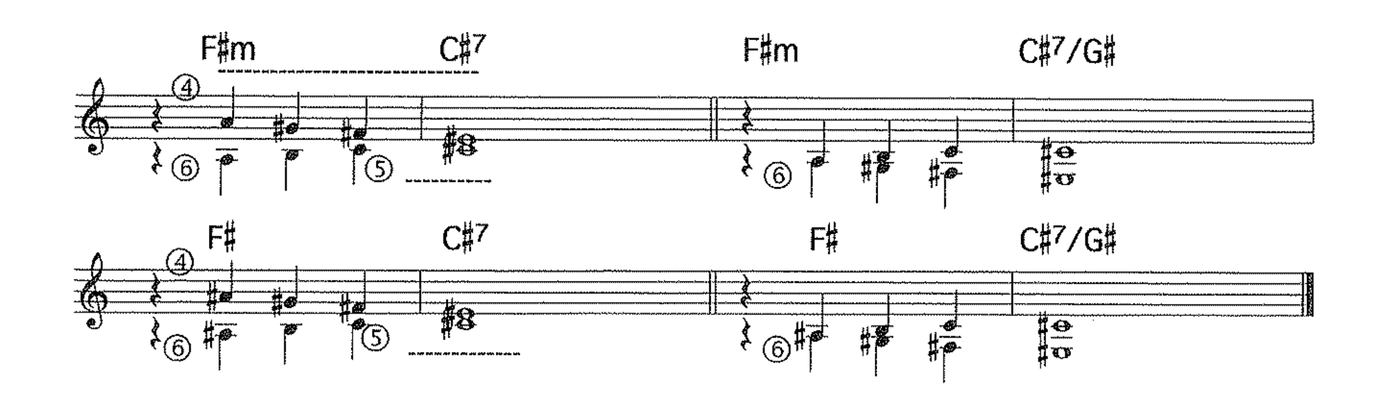


Variantes rítmicas:



Estos ejemplos constituyen un patrón transportable, por lo que se puede digitar colocando la tónica en 6ta y 5ta cuerda y así abarcar los 12 semitonos. También se puede resolver hacia una posición completa de acorde, cuidando que las sensibles resuelvan correctamente, o como mínimo la sensible tonal.

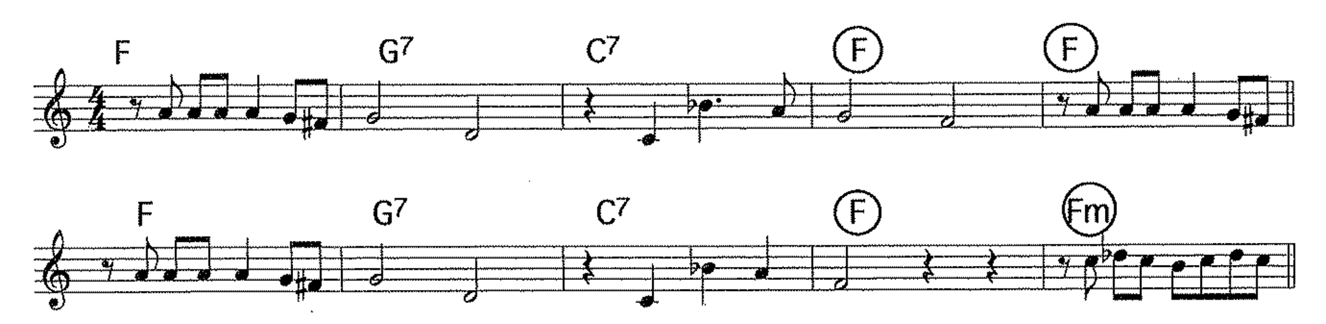
b) Enlace tónica-dominante: se comienza en la 3ra de la tónica. Las variantes rítmicas son similares al V - I y también se pueden tocar con bajo en la 6ta y 5ta cuerda.



ARMONÍAS DE ENLACE TÓNICA-TÓNICA

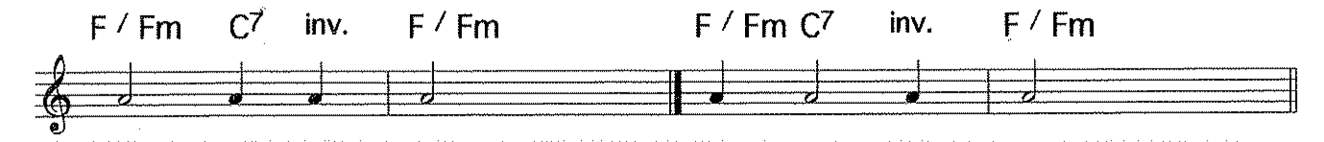
Se suelen usar dentro del compás cuando el final de una frase o semifrase y el comienzo de otra ocurren sobre la tónica, o en los cambios de sección cuando se cambia de modo o es unitonal. Se tocan en general en ritmo pesante y algunas veces más marcado.

Fragmentos de "Naranjo en Flor" (Virgilio y Homero Expósito)

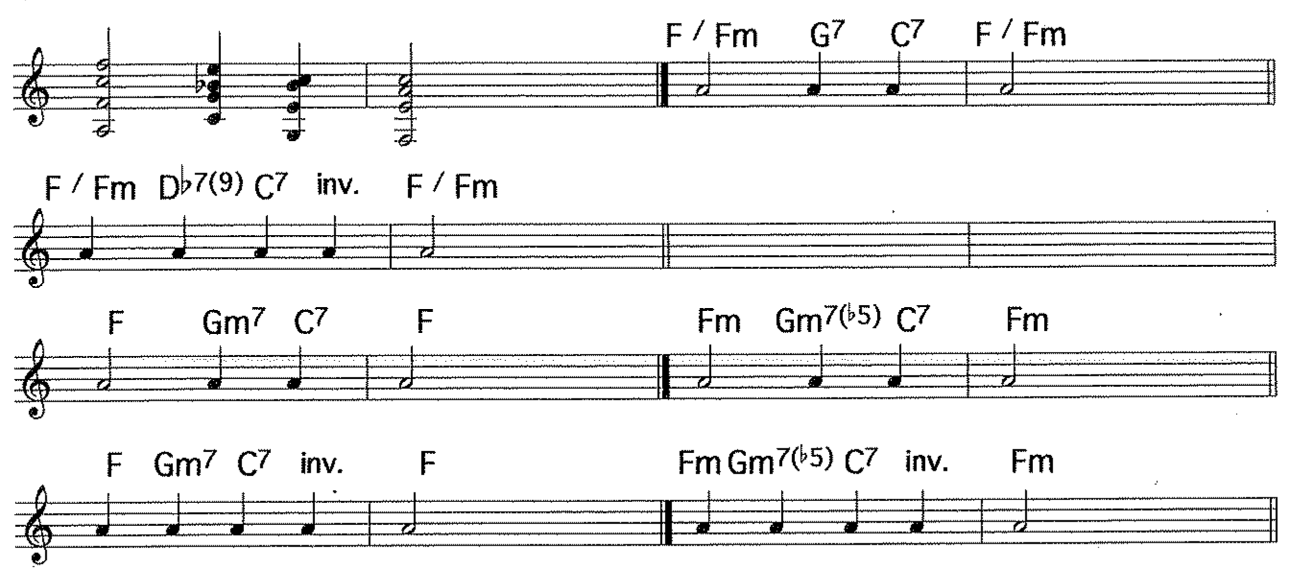


Enlaces: el uso de ciertos enlaces dependerá del espacio que ocupe la melodía dentro de ambos compases, debiendo evitar choques con la armonía agregada.





El orden acorde-inversión puede ser, valga la redundancia, invertido en todos los casos, incluidos los acordes de tónica.



En los siguientes ejemplos se sugiere utilizar los acordes incompletos tal como se muestran para lograr más agilidad y soltura. No obstante, también es posible usar los acordes completos.

F C7/G F/A Fm C7 Fm/A♭ A Am

Fmaj7 C7 G♯dim7 F/A

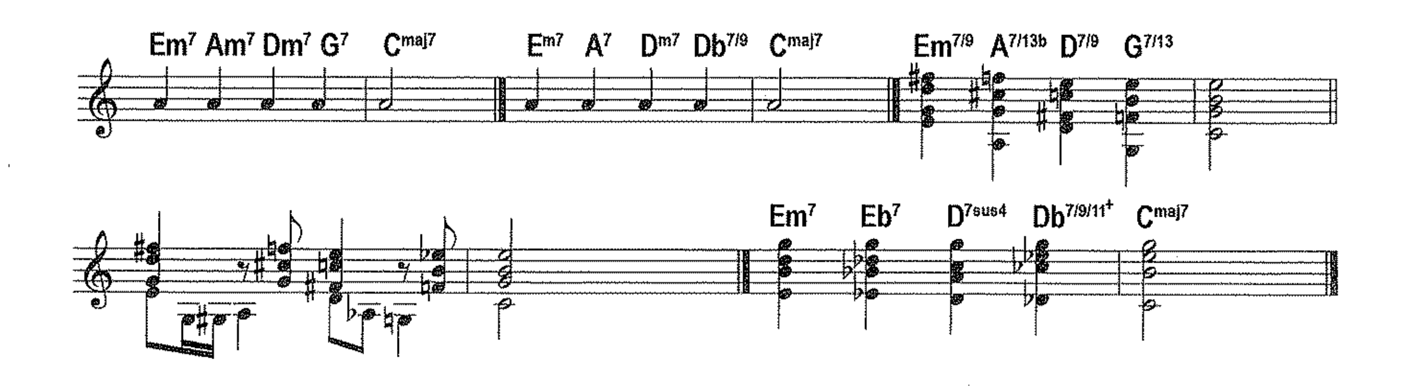
Fmaj7 F♯dim7 C7 G♯dim7 F/A Fmaj7 F♯dim7 Gm7 G♯dim7 F/A

Similar en otras cuerdas:

⑤ *etc.*

④ *etc.*

En el siguiente caso se reemplaza el compás de tónica por una progresión por cuartas y por diferentes reemplazos, mediante dominantes secundarios y sustitutos. Si bien este sonido es típico del jazz, al modificar su rítmica también puede ser compatible con el tango.



APOYATURAS CROMÁTICAS

Pueden ser dobles, triples o cuadruples; ascendentes o descententes, hacia una nota del acorde o bajo. Abordan notas del mismo acorde o enlazan diversas armonías. Como adorno se tocan a tempo, pero fraseadas se aseme-jan a un contracanto. Se toca plaqué o combinado con rasgueo.

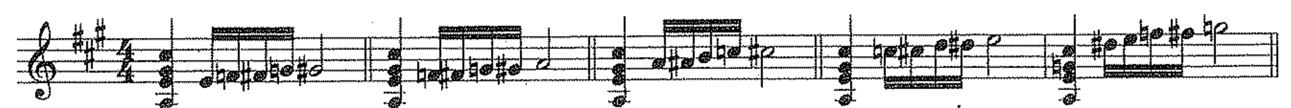
Salidas: la ejecución del primer acorde puede ser a tierra o en síncopa.



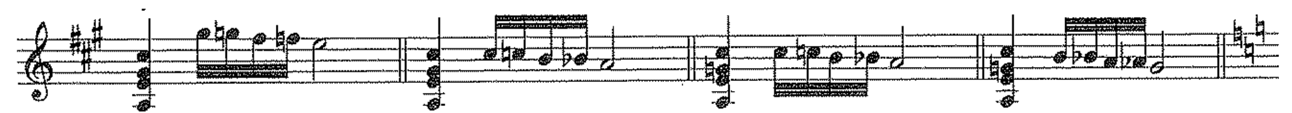
Apoyaturas sobre acorde mayor, mayor con séptima mayor y mayor con séptima menor: Se abordan la tónica, 8va, 3ra, 5ta, y cada 7ma correspondiente. También se pueden abordar otras extensiones, cuidando no partir de notas extrañas al acorde.



Cuádruple ascendente:

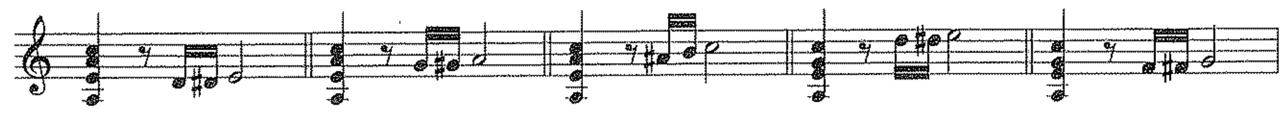


Cuádruple descendente:

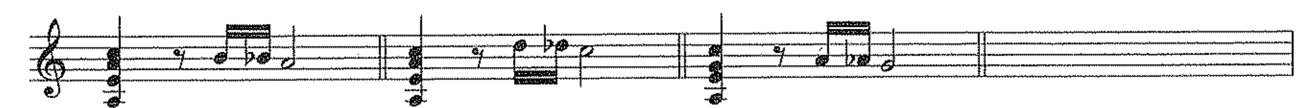


APOYATURAS SOBRE ACORDES MAYORES Y MAYORES CON SÉPTIMA MENOR

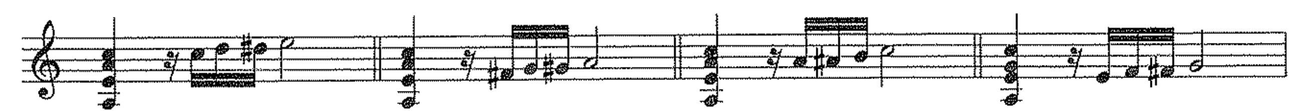
Doble ascendente:



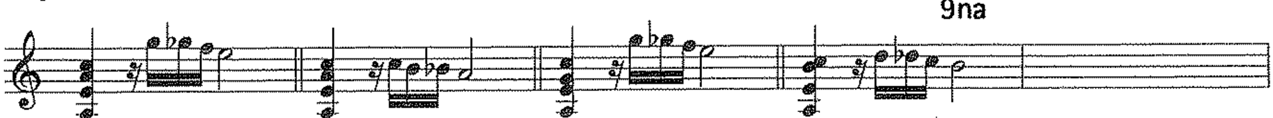
Doble descendente:



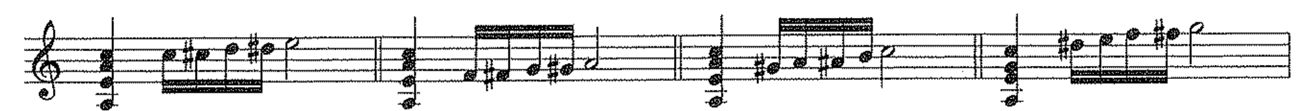
Triple ascendente:



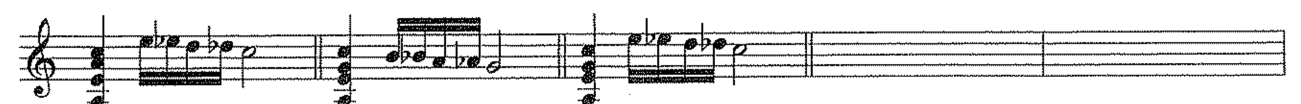
Triple descendente:



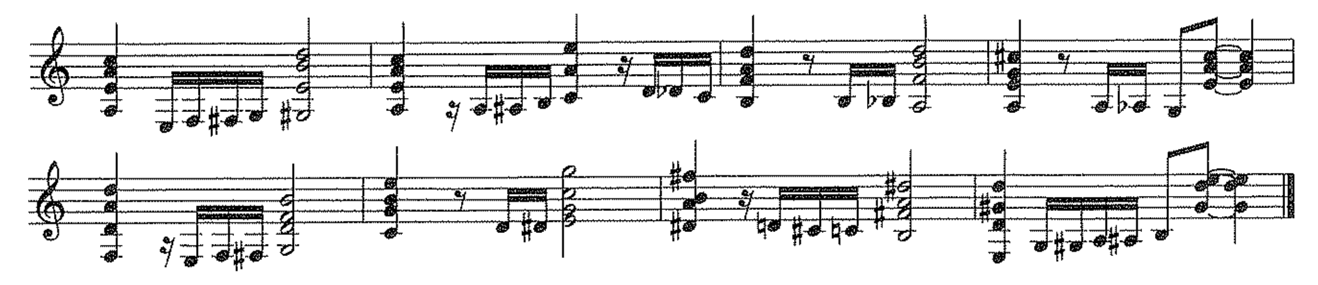
Cuádruple ascendente:



Cuádruple descendente:



APOYATURAS SOBRE BAJOS DIVERSOS



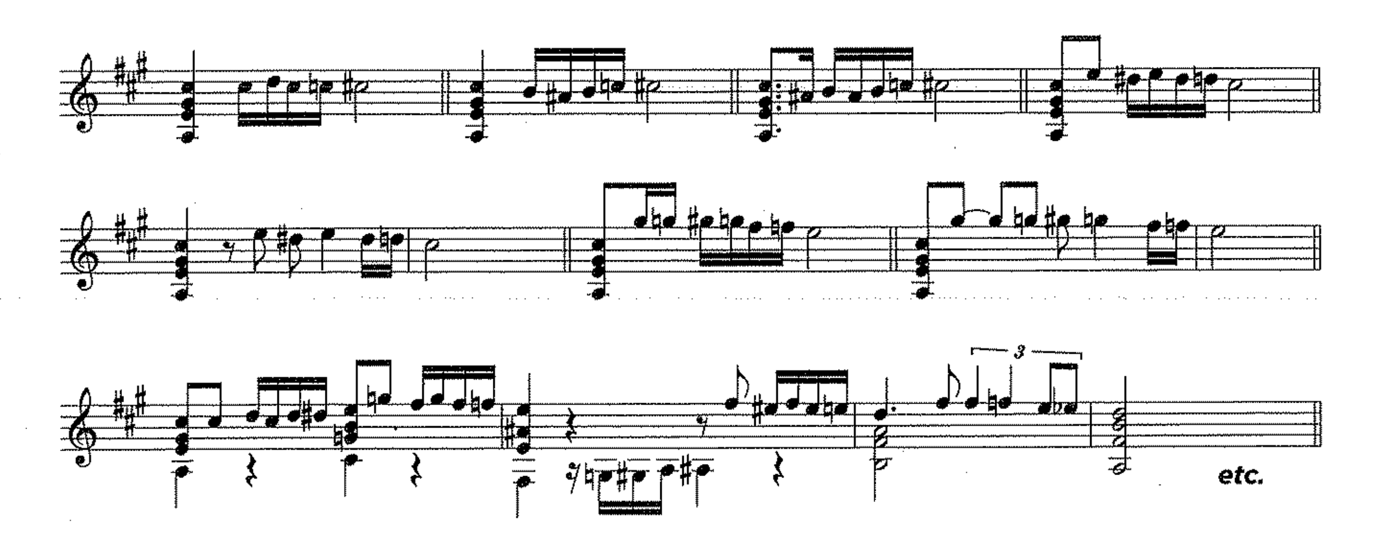
SÍNTESIS GENERAL

Se aprecia que las apoyaturas ascendentes pueden usarse hacia cualquier nota de distintos acordes sin problemas; en cambio las descendentes se ven más limitadas debido al "salto" melódico.

ENLACES CON OTROS ACORDES

El mismo recurso puede usarse para unir el acorde de tónica con otros acordes de la tonalidad general o de la tonalidad ampliada.

Repercusión: se pueden agregar bordaduras cromáticas superiores e inferiores, dando la sensación de "rebote" de la melodía y extendiendo la cantidad de notas, lo que da a su vez un carácter más melódico a las apoyaturas.



FRASEOLOGÍA

Muchas veces, los músicos le pedimos a un colega: *"tocalo más fraseado"* o *"frasealo diferente"*, y nos referimos a salir de la melodía solfeada. Pero el concepto es más amplio y por eso en este capítulo voy a explicar los diferentes aspectos que conforman el fraseo melódico: **las variaciones rítmicas de la melodía** (posibilidades más comunes), **el rubatto** (rubatto libre, con base a tempo, Leve, bien rubatto. Diferentes llegadas entre compases: a tempo, atrasado y adelantado), **las articulaciones** (legatto, suelto o portatto y stacatto), **las acentuaciones** (acentos dinámicos y agógicos), **adornos** (bordaduras, notas de paso, trino, mordente, cromatismos, etc.), **matices** (p, mp, mf, f, sfz, crescendo, diminuendo, etc.) e **intenciones** (un "sentir" determinado, ser "dulce", "picaresco", "dramático", "compadrito", "romántico", etcétera).

TOQUE LEGATTO-STACATTO

El uso de estas articulaciones y los acentos constituyen un pilar fundamental en la interpretación tanguera, marcando el swing específico del género. A continuación, ejercicios para incorporar los diferentes "toques".

El legatto:

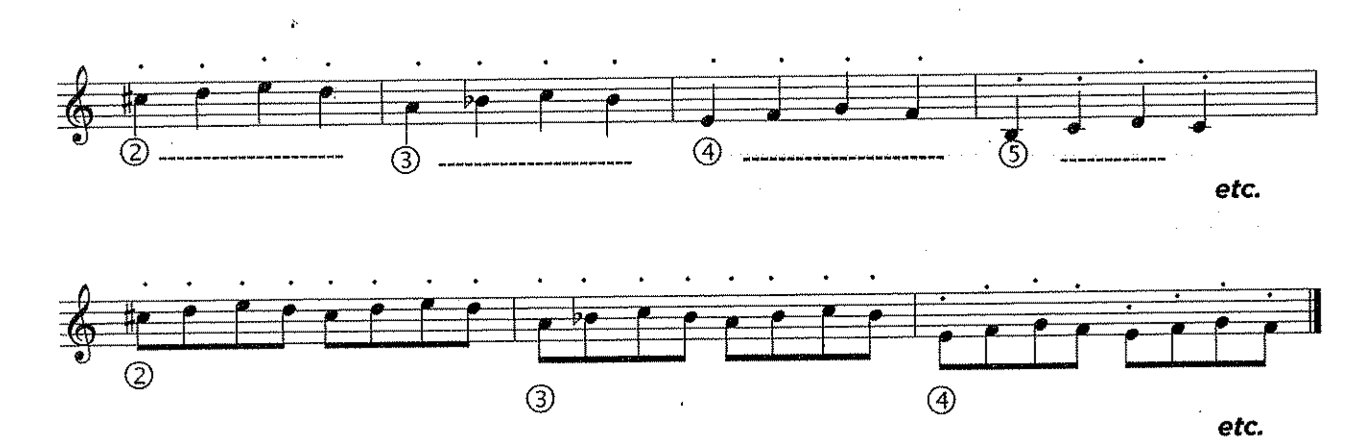
Los guitarristas no debemos confundir la *ligadura de mano izquierda* con el *legatto*. El primero tiene un uso más de efecto y el segundo se asemeja más a lo que puede hacer el piano. Si bien la guitarra no puede hacer el legatto como, por ejemplo, un violín con un sólo golpe de arco, o una flauta con un mismo golpe de aire, logramos un toque "suelto ligado".

El legatto se indica o bien con el término "legatto" o con el símbolo ⌒ para la o las notas que no se toquen sueltas o stacatto.

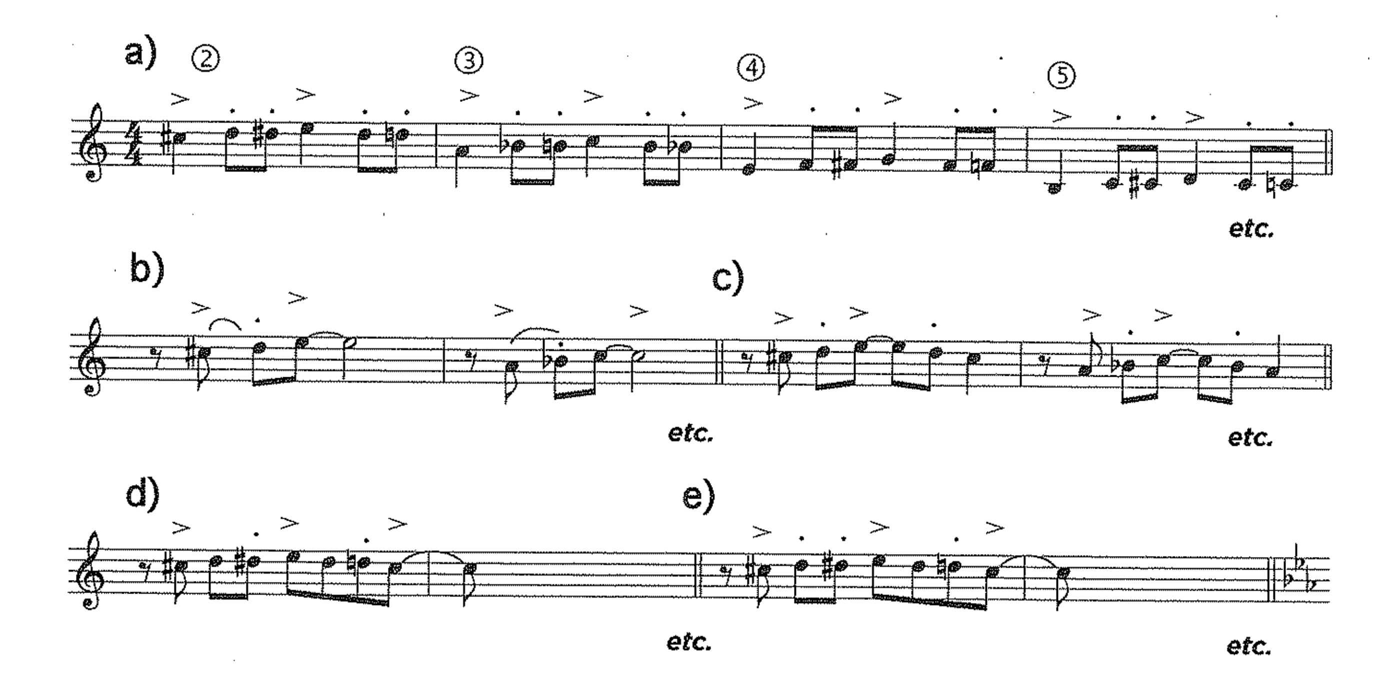


El stacatto:

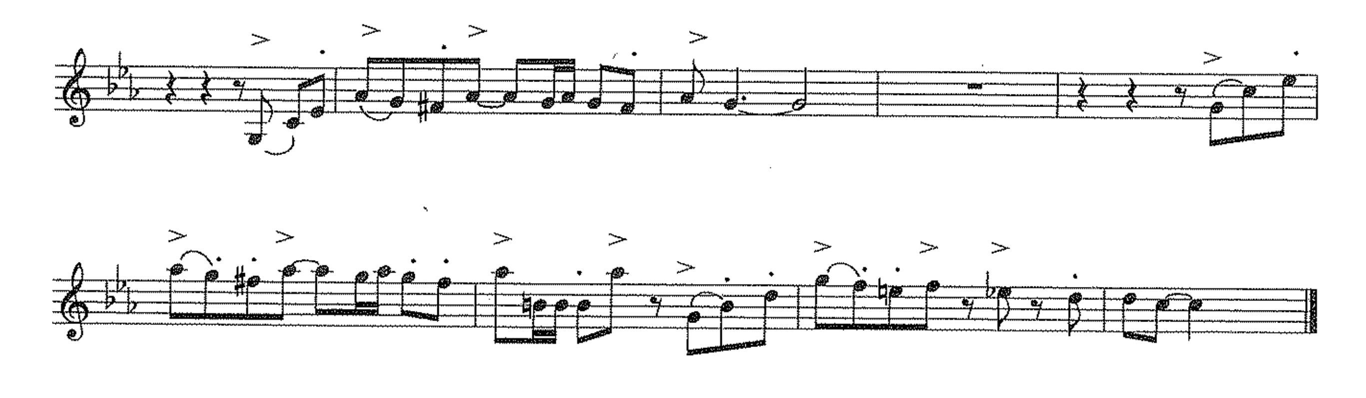
En el caso de las negras se usa un stacatto breve o stacattísimo y para las corcheas, el stacatto. Se produce apagando con el dedo **i** o **m** según cuál sea el que toque la nota, y se ayuda aflojando el dedo de la mano izquierda.



Toque legatto-stacatto:
Se ejercitan diferentes combinaciones en todas las cuerdas y agregando diferentes acentuaciones.

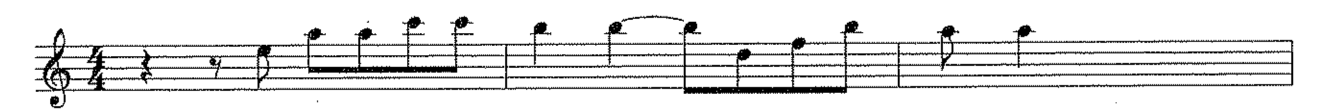


Tango "Nostálgico" (J. Plaza):
Este fragmento original del compositor ilustra algunas de las formas de uso del legatto-stacatto.



VARIACIÓNES RÍTMICAS DE LA MELODÍA
Ejemplos en la primera sección del tango "Malena" (Demare-Manzi).

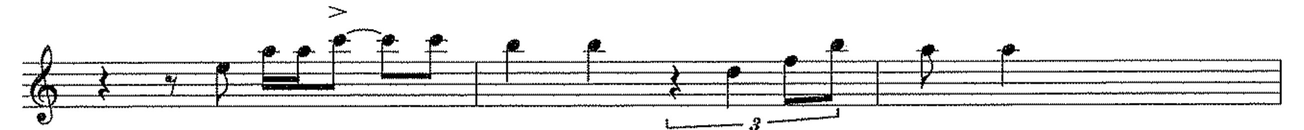
Rítmica regular o "derecha":



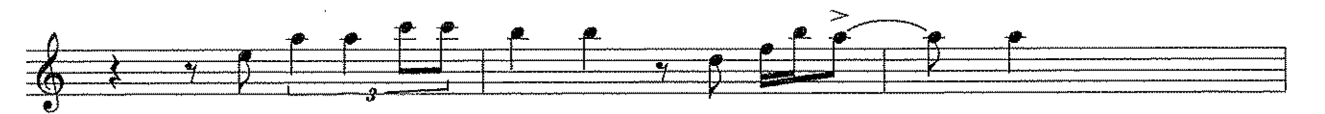
Ampliación y reducción:



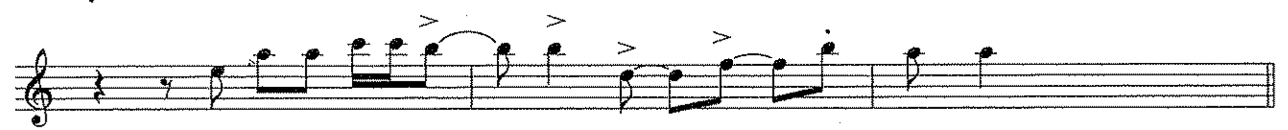
Ampliación/reducción: **Atresillado:**



Atresillado: **Anticipación:**



Sincopado:



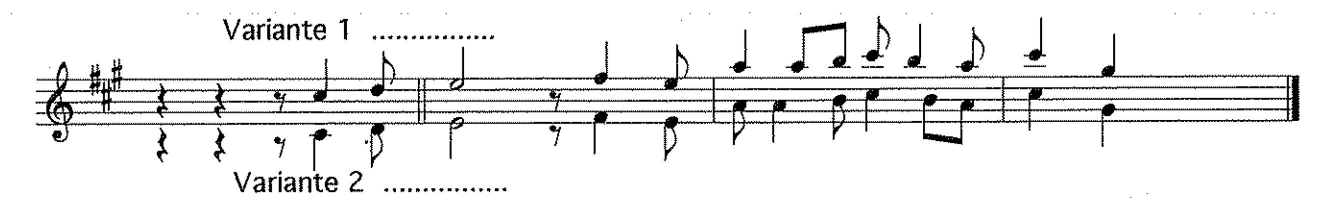
Estas variantes rítmicas se pueden mezclar mitad de una con mitad de otra, a excepción de la frase sincopada que abarca los dos compases. Estas variantes y las que siguen son algunas de las más usadas, no descartándose el uso de otras que aquí no se detallan.

Ejemplos en la segunda sección.

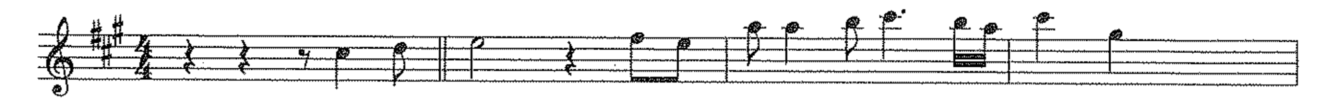
Rítmica regular:



Ampliación y reducción con síncopa:



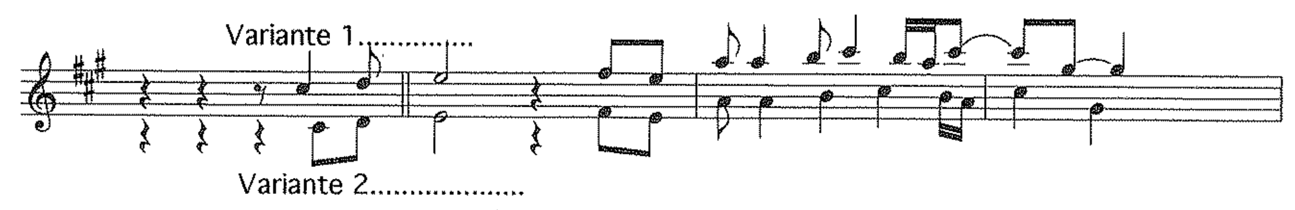
Ampliación/reducción con síncopa:



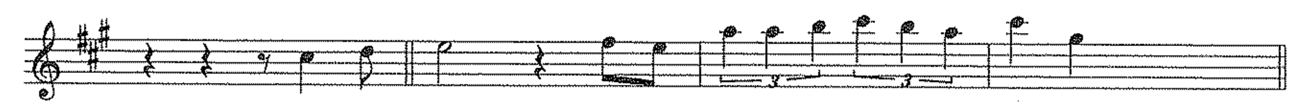
Reiteración:



Anticipación/síncopa:



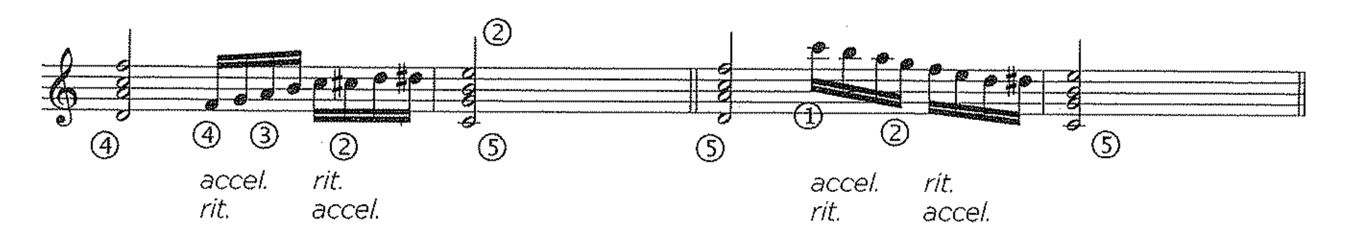
Atresillado:



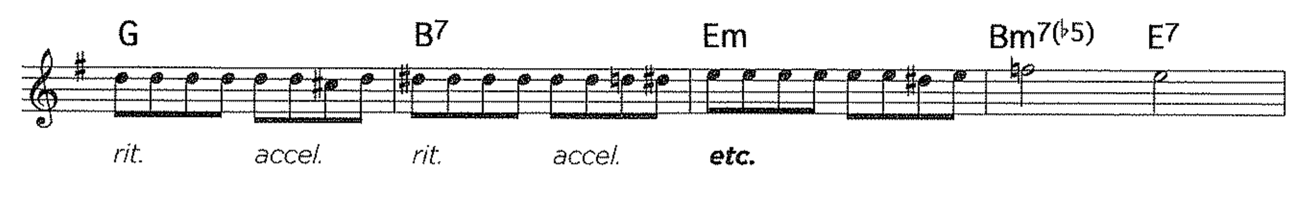
El rubatto:

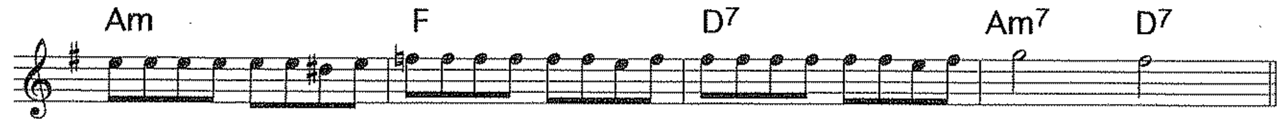
Es una alteración del tempo que se manifiesta combinando el ritardando y el accelerando. Las llegadas entre compases a tierra pueden ser atrasadas (máximo blanca) o adelantadas (máximo negra). Según su intensidad, puede ser leve rubatto, rubatto o bien rubatto.

Practicar los siguientes ejemplos con las diferentes llegadas entre compases.



Fragmento del tango "Uno" (Mores/Discépolo)



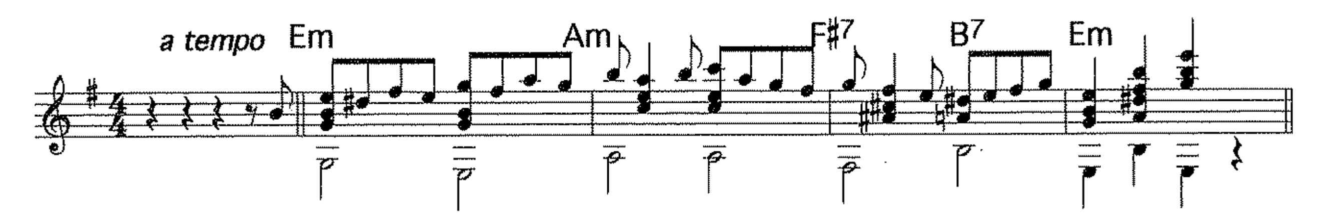


INTRODUCCIONES

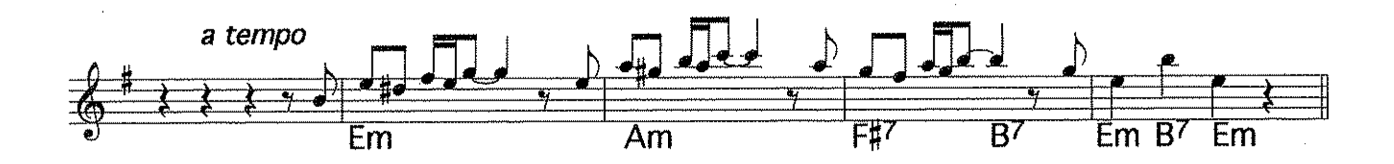
Las introducciones suelen realizarse tomando el tema de los cuatro, seis u ocho compases finales de la segunda sección (cuando la obra cambia de modo o tonalidad) o tomando el tema de los cuatro o seis compases finales de cualquiera de las secciones (cuando la obra no cambia). Los procedimientos más habituales son:

Ejemplos sobre el tango "Tarde" de J. Canet, *4 compases finales.*

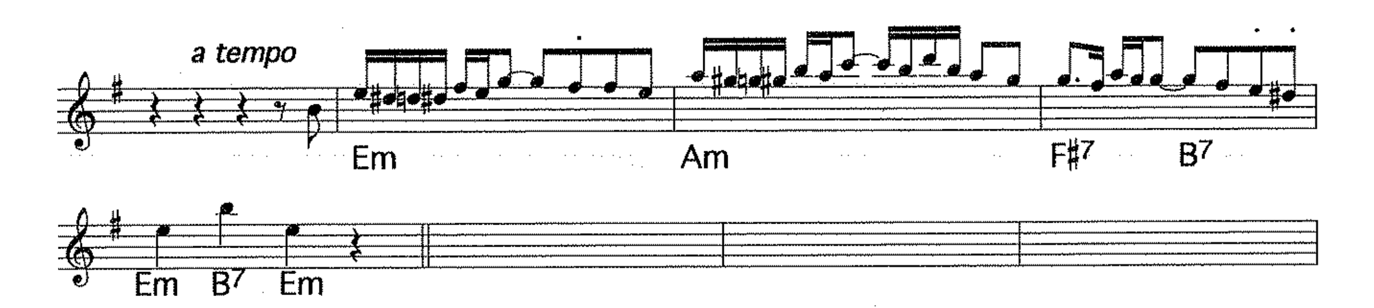
Melodía armonizada: en general se respeta la armonía original.



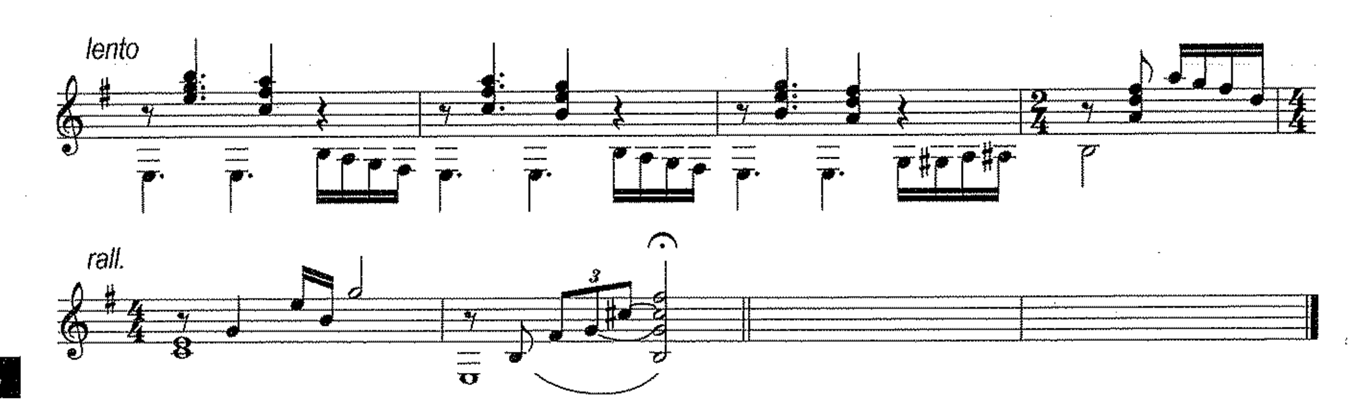
Motivo reiterado: en general, se respeta la armonía original.



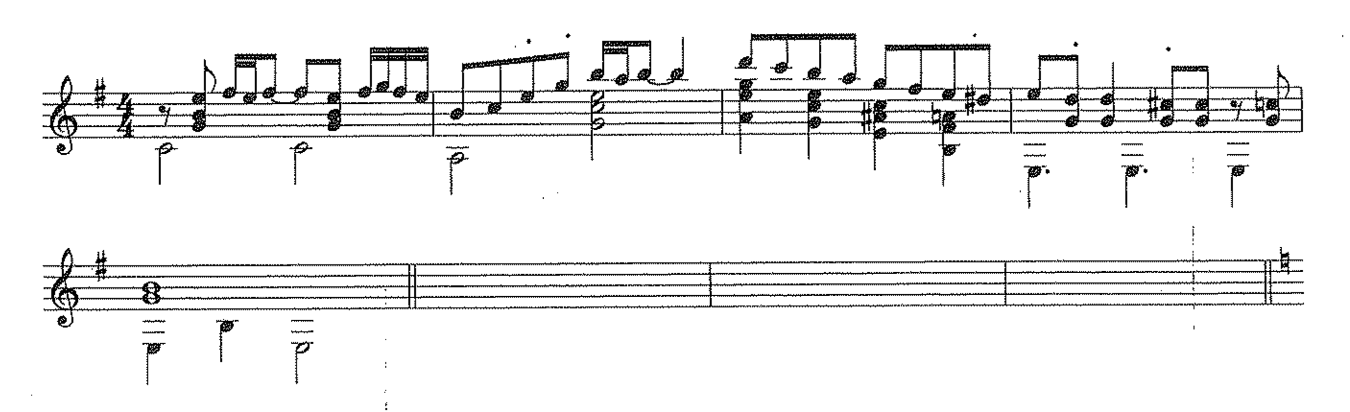
Motivo reiterado con variación: en general, se respeta la armonía original.



Clima: usualmente no se respeta la armonía general y se usan bajos pedales, arpegios con más ostinatos rítmicos, armónicos o melódicos, etcétera.



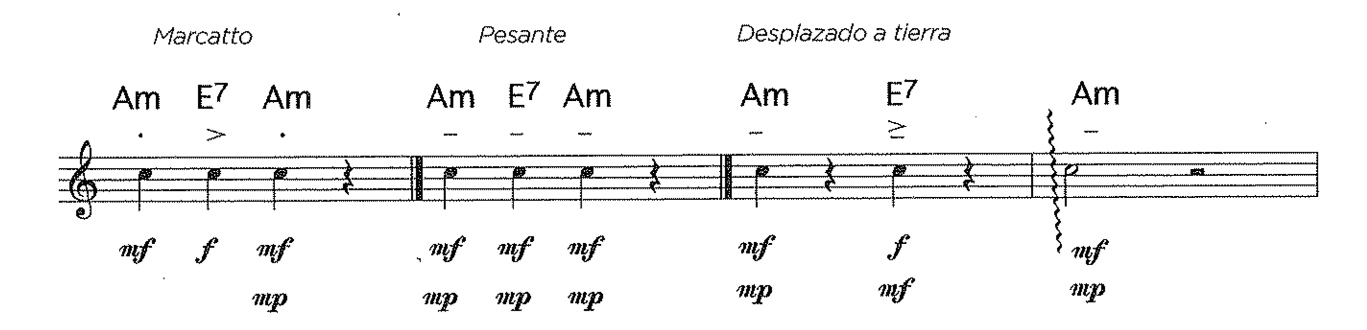
Introducción libre: no está condicionada por la armonía ni por la melodía ni es un clima y puede contener algún elemento del tema original. El siguiente ejemplo no contiene elementos temáticos pero respeta el modo menor en cadencia hacia la tónica.

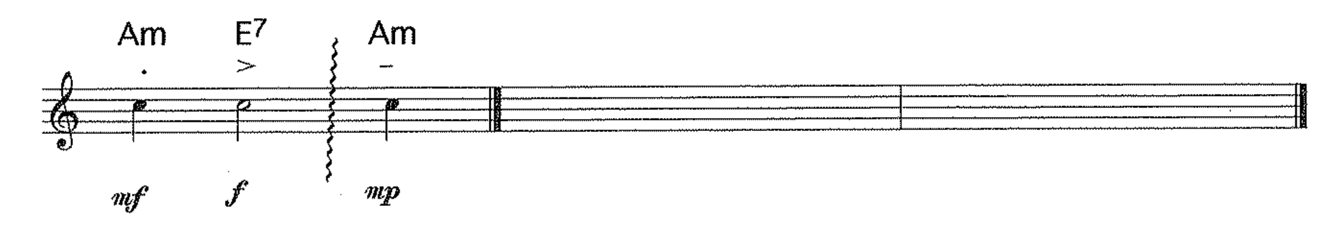


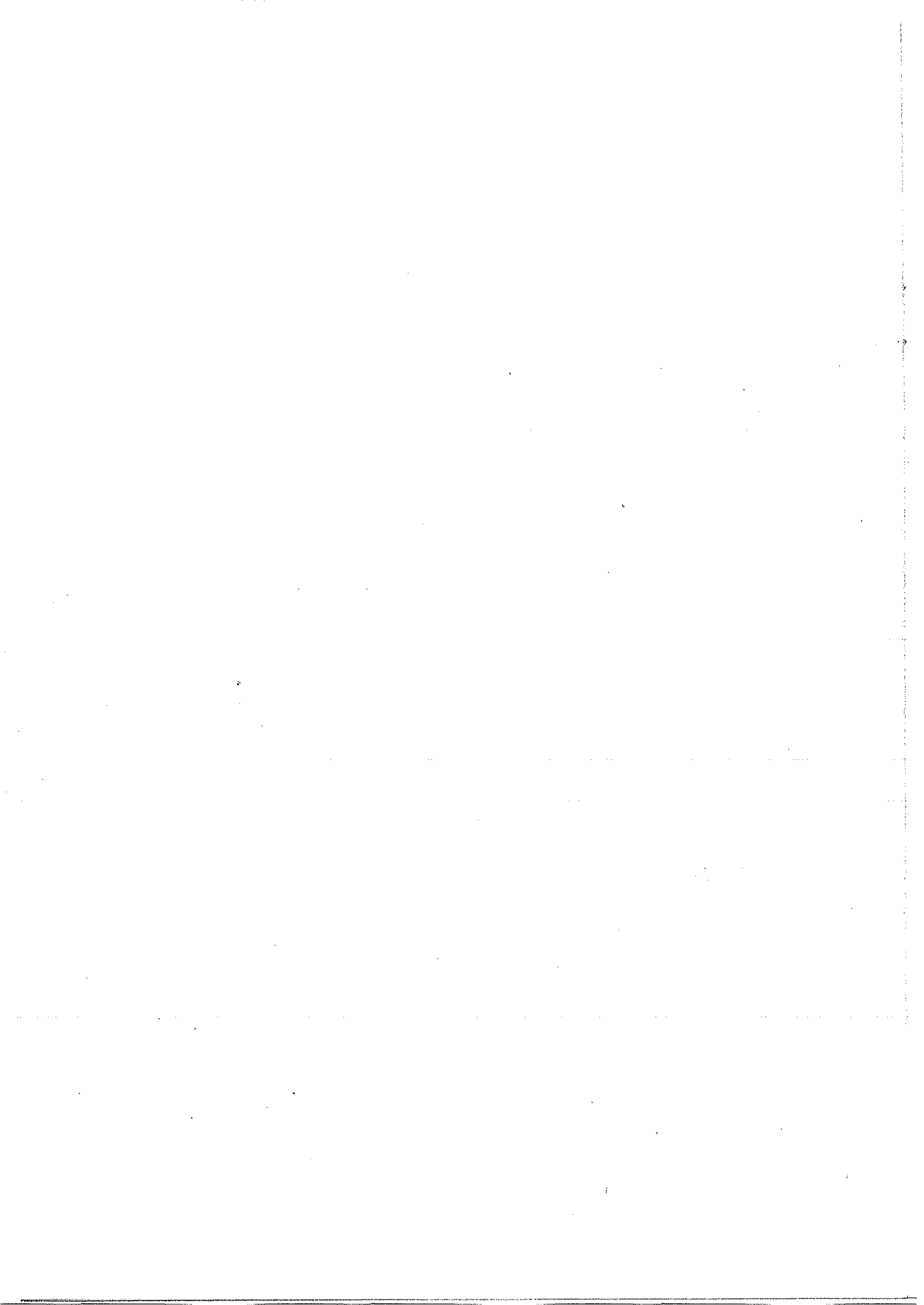
Los ejemplos expuestos son esquemáticos a fin de comprender cada técnica por separado; no obstante estas técnicas pueden mezclarse o aplicarse sobre otro lugar de la obra y también ser válidas. Por ejemplo, puede comenzar con una introducción libre o climática, luego pasar a un motivo reiterado y culminar con melodía armonizada.

CIERRES

Suelen usarse sobre el final de una introducción, frase, semifrase o sección, y se toca marcatto, pesante o desplazado (a tierra o en tiempo débil).







TRABAJOS PRÁCTICOS

Son la síntesis aplicada de los contenidos previamente estudiados y ejercitados.

TRABAJO PRÁCTICO Nº1

a) Tocar la melodía y el acompañamiento cuidando el sonido y variedad de cada modelo rítmico.

b) Transportar el acompañamiento (Gm/Am)

c) Reemplazar o modificar los modelos rítmicos con dos o tres ejemplos de los siguientes elementos típicos: apoyatura del dominante y doble apoyatura inferior, doble apoyatura (cromática y 8va), intervalos por movimiento contrario y arpegios armónicos.

TRABAJO PRÁCTICO Nº2

a) Similar al anterior, agregando algunas variantes rítmicas a la melodía.

b) Proponer otro mapa rítmico al que esta escrito y transportar el acompañamiento a Em.

c) Similar al anterior, agregando además armonías de enlace, bordaduras y mordentes e intervalos paralelos.

d) Realizar dos formas de Introducciones: melodía armonizada y motivo reiterado.

TRABAJO PRÁCTICO Nº3

a) Tocar el acompañamiento dado.

b) Transportar y adaptar el acompañamiento a Dm.

TRABAJO PRÁCTICO Nº4

a) Tocar la melodía y el acompañamiento dado cuidando las articulaciones.

TRABAJO PRÁCTICO Nº5

a) Tocar el acompañamiento dado.

b) Transportar y adaptar el acompañamiento a Am/A.

TRABAJO PRÁCTICO FINAL

a) Escribir un fraseo utilizando diferentes variantes rítmicas y la forma rubatto.

b) Rearmonizar parcialmente el cifrado.

c) Partiendo de un mapa rítmico, elaborar el acompañamiento usando todos los ritmos y elementos típicos estudiados. Proponer dos formas de introducciones; una de ellas debe ser un clima. Transportar.

d) Hacer un arreglo para guitarra solista partiendo de la melodía armonizada.

TRABAJO PRÁCTICO Nº1

"YIRA - YIRA" (1RA SECCIÓN)

TANGO

Letra y música: E.S. Discépolo



TRABAJO PRÁCTICO Nº2

"DE MI BARRIO"

TANGO

Letra y música: Roberto Goyeneche

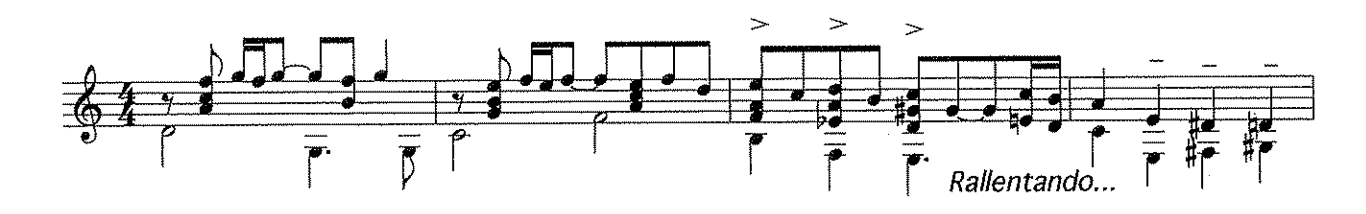


TRABAJO PRÁCTICO Nº3

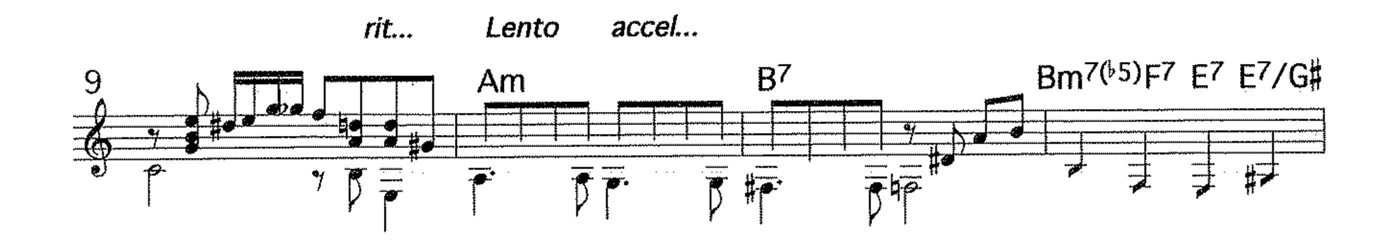
"LA ÚLTIMA CURDA"

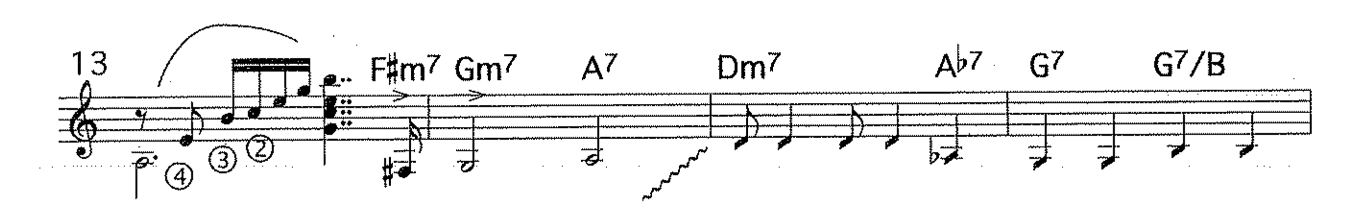
TANGO

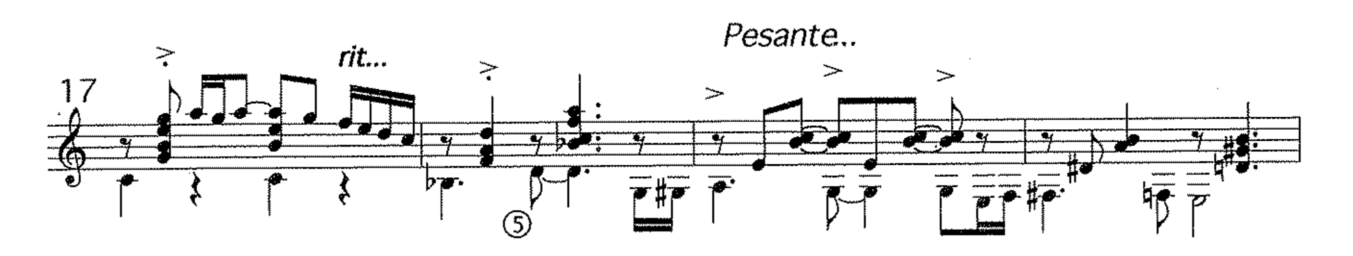
Letra y música: Castillo / Troilo
Arreglo: H. Romero

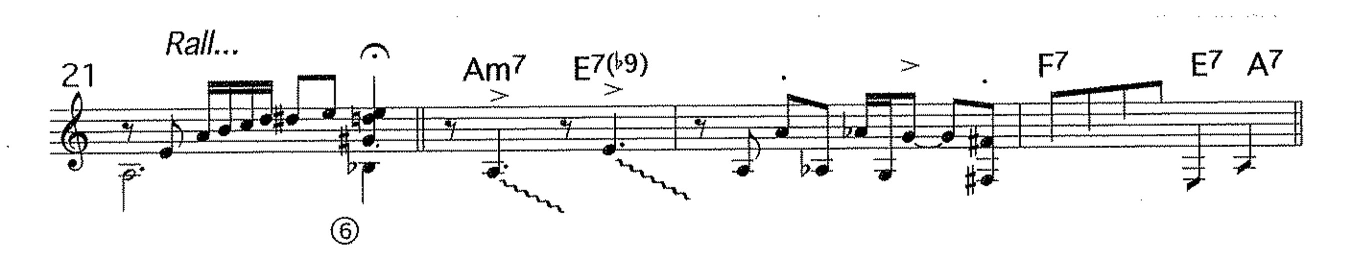













25 Dm7 B♭7 A7 Dm Dm/C Bm7(♭5) F7/C E7/B E7 G♯m7
29 Am7 A7
⑤
33 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 Bm7(♭5) E7 B♭7 C7 B♭7 A7 A7/C
mp
mf
3
37 Dm7 A♭7 G7 G7/B Cmaj7
f
1. Am E7 Am
2. Am E7 Am

TRABAJO PRÁCTICO Nº4

"EN EL PESCANTE"

MILONGA

Música: C. Bahr / R. C. Rodríguez
Arreglo original: Roberto Grela / Ciro Pérez
Transcripción y adaptación: H. Romero




31
1.
2.
A
A C♯7/G♯
F♯m
dolce
37
Dmaj7 Dmaj7
D♯dim7 D♯dim7
E7/B
43
C 9
C 5
D♯dim7
C♯m7 Ddim7
Bm7 Cdim7
48
arm...
A
A
E7
E7
A
53
A
E7
E7
Del 𝄋 al
y salta a CODA
Coda
A E7 A
A E7/B A

TRABAJO PRÁCTICO Nº5

"PEDACITO DE CIELO"

VALS

Letra y música: Espósito / Francini / Stamponi
Arreglo: H. Romero




35
B7
B7
41
E
C♯7/G♯
F♯m
47
F♯m7
53
G♯m7
Gm7
F♯m7
B7
E
D7/A
59
C♯7/G♯
F♯m
F♯m/A
65
menos
Amaj7
B7
E
C♯7
F♯m7
71
B7
accelerando
77

TRABAJO PRÁCTICO FINAL

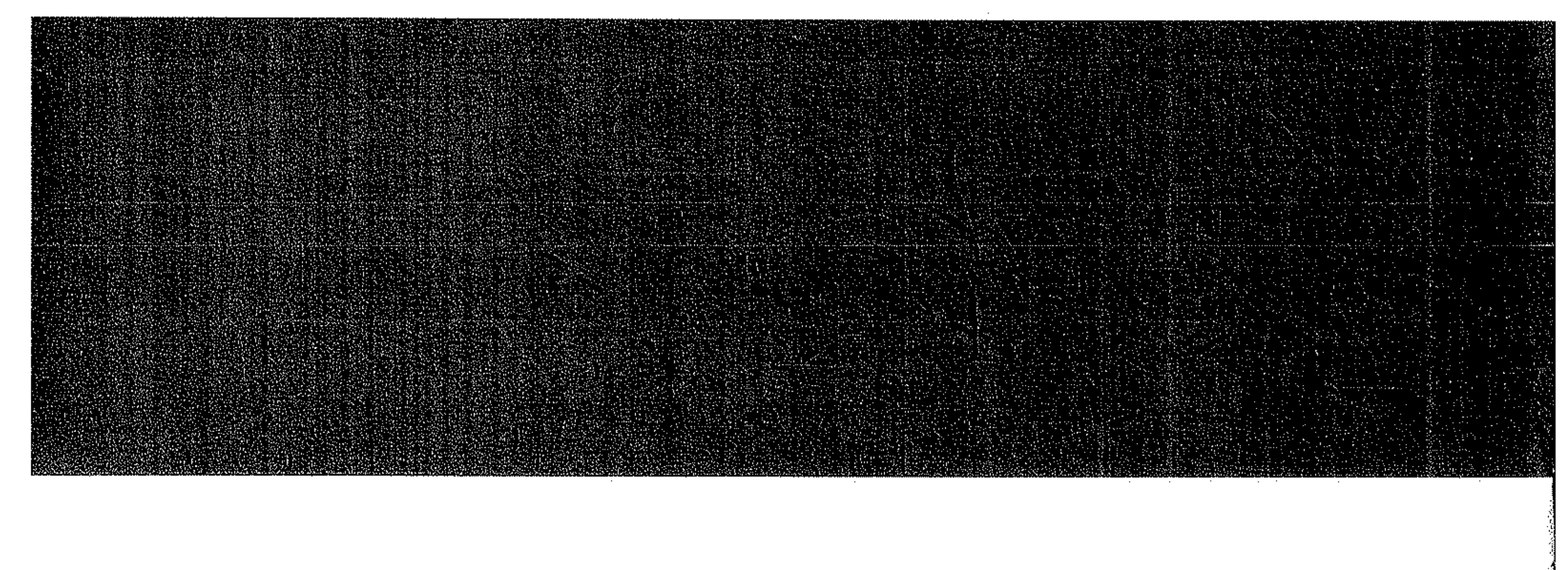
"MALENA"

TANGO **Letra y música: Demare / Manzi**




18
E7
Am
Dm6
Am
E7
22
Am
Dm6
Am
E7
26
Am
A
F#m7
C#m
D
31
Transcribir melodía original
Bm7
Cdim7
A
Bm7
E7
A
36
G#7
G#7
C#m
F#7
Bm7
E7
A

Este libro se terminó de imprimir en el mes
de febrero de 2011 en Imprenta Dorrego, Av.
Dorrego 1102, C.A.B.A.



ISBN 978-987-05-9259-4

9 789870 592594

estudiarmusica.com.ar
GUIA DE LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LA ARGENTINA

SURAMERICA MUSICAL®